



مركز تحقيق تكاملي لدراسات اللغة والأدب

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني

٢

يناير - فبراير

مارس ١٩٨٢

# فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبه  
مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

سامى خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عنشيمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوى

مركز دراسات وبحوث علوم الإنسان

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .  
مطابق إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما جادل  
٥ دولار).  
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار).

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

عبد المحسن - طبع المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش  
النيل - بولاق - القاهرة - ج - ع - م تليفون ١٥١٥  
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ .

الإعلانات :

ينقل عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها المفضلين .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين  
دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان  
١٥ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان  
٢٥٠ قرشاً - تونس دينار | فتا - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب  
٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار روج .

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً - ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات لمركز البريد الحكومية

لما قيل..... رئيس التحرير..... ٤	هذا العدد..... التحرير..... ٥
١١..... ليلة إبراهيم..... لجنة القصص و التراث العربى	٢١..... قنوى مطلق دوجلاس..... العناصر التراثية في الادب العربى
٣١..... وليد منير..... توظيف النصوص الأسطورية و القصة المصرية المعاصرة	
٣٩..... عبد الرحمن فهمى..... الرواية البوليسية	٥٧..... عصام بهى..... رواية الخيال العلمى لروى المستقبل
٦٧..... سامية أحمد..... عندما يكتب الرواى التاريخ	
٧٥..... محمد حريدى..... سيرة الاجيال و الرواية المصرية والتورية	
٨٣..... محمد فتوح..... لغة الحوار الرواى	٩١..... إعتدال عثمان..... البطل الفضل بين الانتماء والاعتزاز
١٠٣..... أنجيل بطرس..... وجهة النظر في الرواية المصرية	
١١٧..... سامى خشبة..... جيل الستينات و الرواية المصرية	١٢٥..... محمد بدوى..... مظاهرة الشكل عند رواى الستينات
١٤٣..... سوزا قاسم..... الفارقة و القصص العربى المعاصر	١٥٣..... يحيى عبد الدائم..... تيار الرسمى و الرواية الثابتة المعاصرة
١٧٣..... أنثوية جيسون..... ملاحظات عن القصة والتمكيد	١٨٣..... حامد طاهر..... مفهوم القهار الرواى عند مارسيل بروست
١٨٧..... ليل عثمان..... تخلص المتكلم و قصصه	١٩٥..... حسرى حافظ..... قصص بهى الطاهر عبد الله الطويلة
٢٠٧..... التحرير..... ندوة العدد	٢١٥..... إعتدال أحمد بدوى..... فن الرواى من خلال تجارب
٢٣٩..... تجربة غلبة..... الوانجى الأولى	
٢٤٠..... عباس لبيب..... بين الأرض والوطن	
٢٥٤..... سيد حامد الشناج..... مداخلات أدبية	
٢٦١..... عبد الرحمن الحامى..... الظاهر و الفكر و الرواية الجزائرية	٢٦٦..... شمس الدين موسى..... اللغة . الزمن . دائرة القومى
٢٧١..... عل شلش..... رواية السطح والسيرة الذاتية	٢٧٤..... سعد الدين حسن..... النصارى
٢٧٨..... مدحت ابيمار..... تصاور من الزمان والماء والشمس	٢٨٥..... عبد الوهاب السيرى..... الرواية الأسطورية و أساطير الأمكنة
٢٨٥..... عبد الوهاب السيرى..... أنف ليل و ليلة : تحليل بنوى - عرض	
٢٩٢..... لورال جيوزى غزول..... الدوريات الأجنبية :	
٢٩٩..... حامد طاهر..... ١ - الدوريات الإنجليزية :	
٣٠٣..... لينا أنس الوجود..... (أ) القصص والتاريخ	
٣٠٨..... ماهر شفيق فريد..... (ب) جيمس جويس و الذكرى لثلاثه مولده	
٣١١..... ليل فرج..... ٢ - الدوريات الفرنسية	
٣١٢..... ماهر شفيق فريد..... وسائل جمالية - عرض	
٣٢٠..... حسرى حافظ..... مناقشات	
٣٢٩..... شكرى عزيز عاصى..... ١ - ملاحظات فائى	
٣٢٩..... محمود عواد..... ٢ - مقالات وأحداث عن صلاح عبد الصبور	
٣٢٩..... نانسى سلامة..... الجيوغرافيا	
٣٢٩..... شكرى عزيز عاصى..... يجب مخطوط فى الإنجليزية	
٣٢٩..... محمود عواد..... الجيوغرافيا الرواية المصرية	
٣٢٩..... نانسى سلامة..... الجيوغرافيا الرواية السورية	
٣٢٩..... محمود عواد..... This Issue	
٣٢٩..... نانسى سلامة..... ترجمة	
٣٢٩..... نانسى سلامة..... مراجعة	

## الرواية و فن القصص

# أما قبل

بهذا العدد نخطط هذه الميزة الثانية خطراتها في عامها الثاني . ولقد كانت في يوم مولدها شابة فنية . فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ، وما هي ذى نزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيائها ، وترسخ تقاليدها ، وتتأصل وجهتها ، وتغض في طريقها الذي اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التي استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تخالي كائنا لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة . ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن المقطار قد فاتهم . وهي مع ذلك لا تدعى ، ولا تشيع على أحد ، بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو بأحد غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم في سخاء بقدر ما تجد . وتمثل في تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوفى قدرا من الخصاصة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الجدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يخاطب ودها . ومن يود أن تفتح له ذراعها . ولأنها تطلع في مواسم ، كانت موضوعاتها موسمية ، فن كل موسم لها طلوع ولها موضوع . وهي لذلك لا تحب اختلاط المواسم . لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تتأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهي في صياحتها الموسمية قد توصلت في وجهها بعض الأبواب العالية وتسبح بالحديد . ولكن أصدقاءها في كل مكان يعرفونها . ويلتصمون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذي يجد أن يتحرك . ولثقافة التي تخلقت أن تجد نفسها . ولزيف أن يرسل ، وللحقيقة الناصحة أن تسفر ، فتم الذنب ذنبها ! ولن نحملها الأبواب الموصدة على أن تظهر منه .

ولقد دأب كثيرون على التشاكي من خلو الساحة هنا من مجلة رحبية ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبي معالجة جادة وجديدة ، وتولى ما يستحق من التاج الأدبي المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فما زال هناك من يشاكون . ولا تفسر لهذا التشاكي إلا أن أصحابه - فيما يبدو - قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

وبعد فقد دعت المجلة - وهي بصدد إعداد هذا العدد - مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة بطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذي يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين ، تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، وهم الشكر ، واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، وهم الشكر أيضا ، وقبلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازلنا في حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مها يكن من شيء فلا ينبغي لنا أن نفقد تفاؤلنا ، فليس من الممكن - بدون التفاؤل - أن نتجز عملا فضلا عن أن نبني ثقافة ونرسخ تقاليد .

ويبقى - آخر الأمر - أن نعود فنكرز إعلاننا عن استعدادنا لتقبل أي نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفي هذه المناسبة تدعو المجلة كل المهتمين - مشكورين - إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال اليلوجرافيا الخاصة بالرواية ، التي نشرناها في هذا العدد ، فهي ثمرة جهد فردي ، آثرنا أن نشره تحقيقا للفائدة .

فصول

□ رئيس التحرير



# هذا العدد

بعد أن صدر العدد الرابع من هذه المجلة لكي يناقش قضايا الشعر بعامة ، وقضايا الشعر العربي بخاصة . يأتي هذا العدد لكي يناقش قضايا الرواية وفن القصة . على المستويين النظري والتطبيقي . ويتضمن « ملف » العدد ثمان عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة . تتناول قضايا الفن الروائي في نسخها التاريخي وفي واقعها العملي .

ومن هنا اشتمل المحور الأول على ثلاث مقالات ، أولاها تتعلق بلغة القصة في التراث الروائي العربي . والاخريتان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة . في القصص العربي المعاصر .

تتناول الدكتورة نبيلة إبراهيم في مقالة « لغة القصة في التراث العربي » إلى ضخامة الثروة القصصية التي يتضمنها التراث العربي ، وكيف أنها لم تزل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها توجه أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة - قدر الإمكان - من بعض الدراسات الحديثة التي تتعلق بنظرية القصة *Theorie des Erzählens* . ثم تحاول الباحثة - بعد ذلك - الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذي استقبله . مبرزة - بصفة خاصة - دور الراوي . وأخيرا يأتي الجانب التطبيقي من المقال لكي يرصد - في ضوء التحليل البنائي واللغوي - ومن خلال نتائج قاصدين كبيرين هما الجاحظ والمحدثاني - العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية في الأدب العربي الحديث ، والأدب الغربي . فإن الدكتورة فدوى مطلق - دو جلاس تطلق في مقالها « العناصر التراثية في الأدب العربي الحديث » من حقيقة أنه من غير الجائز أن نغض عن شأن تأثير التراث الأدبي العربي في كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ، وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الإبداع العربي .

ونحن إذا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبي تراثي هو « الأحلام » ، بما لها من طابع قصصي رمزي . يستخدمه كاتب القصة عن وعي ، مستغلا بذلك أبعادها التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص للطبيب صالح والمجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي ، بوصفها نماذج للاستخدام الفني للأحلام في علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل - من خلال الحلم - بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند الطبيب صالح مصدر صحة وسعادة . وهو عند العجيلي مجلبة للهلاك ، ثم هو عند مجيب محفوظ ليس سوى دواء مؤقت لمعوم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول وليد منير في مقاله - وهو ثالث هذه المجموعة - أن يلمح كيفية توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات في ثلاث روايات معاصرة على التوالي ، هي « الزويل » ، « لجمال الغيطاني » . و« دوائر عدم الإمكان » لمجيد طويلا ، و« التاجر والتفاش » لمحمد البساطي . ينتهي الباحث إلى أن العنصر الأسطوري قد أثرى هذه الروايات ، بما أضافه على الواقع من أبعاد إنسانية . وبما حققه على مستوى البناء الفني .

ثم يأتي المحور الثاني وتدور حوله أربع دراسات تهتم جميعا بالتصنيف النوعي للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا - لأسباب تتعلق بالحيز المكاني - على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى لعبد الرحمن فهمي لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الواقع في دائرة الاهتمام . ونعني بذلك





كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطليعية والواقعية ، وبما عرف باسم الرواية النهر **Roman fleuve** . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المتأصلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث الضامين .

ويبدأ المحور الثاني لكي يبدأ المحور الثالث ، مشتملا على تسع مقالات ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائي والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة للدكتور فخر أحمد ، تناول « لغة الحوار الروائي » . وفي هذا المقال يستقصى الكاتب - داليا - لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائي بين العامة والفصحي . والمقال استعراض للمراحل التي مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عقلية للغة الحوار في نماذج روائية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف عيسى عبيد التوفيق المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإثارة كتابة الحوار بلغة خالية من التراكيب المتفاسحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامة . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضيا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التي ليست عامة وليست فصحي ، التي يقول بها توفيق الحكيم ، والتي تجمع في الوقت نفسه بين شروط الفصحي ومرونة العامة . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدي علي الراعي ومحمد مندور وشكري عباد . حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، ومحتكين في ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحي وعامة .

ومن قضية الحوار تنقلنا اعتدال عثمان إلى قضية « البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء » . ومن شأن الشكل الروائي الذي يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بشكوته النفسي ، وسيرته الذاتية ، ونحته عن قيم جديدة في عالم تسوده قيم عابطة هي القيم المادية التي يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غريبة تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هي الشكل المعروف بالمثالية التجريدية ، والشكل الذي يعرف برومانسية الاستبصار ، وأخيرا الشكل الذي يتوسط بينها من النواحي الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية التكوين النفسي والفكري . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت في الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة في نتائجها لأزمة المجتمع العربي وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربي بالعزلة والعزلة عن واقع ، وإلى رفضه القيم السائدة ، ونحته عن قيم جديدة تضي على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتي « البيضاء » و « قصة حب » ليوسف إدريس ، كشفت الكتابة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغربي في بحثه عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر في الحب ، على نحو يتيح الاندماج الأشمل في الجماعة ، والمشاركة في تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثوري . وفي هذا العمل تمثل القيمة الحقيقية ، التي تضي على الحياة متزاها .

ومن قضية البطل المعضل تنقل مع الدكتورة أنجيل بطرس سمعان إلى قضية « وجهة النظر Point of view » في الرواية ، وهي قضية يوليها النقد الغربي الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتفعت « وجهة النظر » ترجمة للمصطلح الغربي لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهي فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تنبعت الكتابة تطور مفهوم « وجهة النظر » لدى النقاد الغربيين ( هنري جيمس وفيليب ستيفك ونورمان فريدمان ورومي لوبك ) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه في الرواية الغربية والعربية . ثم يأتي الجانب التطبيقي من الدراسة ، فتتناول الكتابة بالتحليل روايات « قنديل أم هاشم » ليحيى حلي ، و « ميرامار » لتجيب محفوظ ، و « الحرام » ليوسف إدريس ، و « غرفة المصادفة الأرضية » لمحمد طويلا . تنتهي من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هي غلبة ضمير التكلم واختفاء الراوى التقليدي ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية للموضعية يتقلنا سامي خشبة في مقاله « جبل السنينيات - تحقيق في الأصول الثقافية » إلى قضية عامة . تتعلق بجبل من الأدباء بدأ في الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفي مجال الرواية بخاصة ، في مرحلة السنينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعى هذا الجيل كان يطلاق أساسا من هم سياسي ، يحاول التغيير ومنح العالم للفكر للهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية



للفهم ، ومن ثم أكثر قبولاً للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة - نظراً لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم انتهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمناخهم اللحمي في تعاملهم مع الواقع . وقد انقسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفاً ، وتفاوتت تأثيرها سلباً وإيجاباً ، هي الاتجاه الماركسي ، والاتجاه الوجودي ، والاتجاه النفسي . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصراً مشتركاً ، هو توفيق هؤلاء الأدباء إلى التغير ، ورغبتهم الملحة في مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات ينقلنا محمد بدوي إلى الجانب الواقعي في نتاج الروائيين من هذا الجيل ، متمثلاً في «مغامرة الشكل» لديهم . وهي المغامرة التي تعكس رغبتهم في مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرض مؤداه أن تفاعل بين البينين الاجتماعية والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية ، والشكلية منها بخاصة . في أربع روايات هي : «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، و«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ليعلي الطاهر عبد الله ، و«جمعة أغسطس» لصنع الله إبراهيم ، و«الزيتى بركات» لجمال الغيطاني . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجي تداخلت فيه أنماط من حطب تاريخية أخرى فقلت عليه سمحة التخلف . وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهر في هذا الواقع ، وأن يصوغوه في أبنية جديدة ، يفتنون إليها - واعين - بما هو ثابت وسائد وتقليدي . وقد انعكس هذا الهم في طريقة تعاملهم مع اللغة . وفي أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستغلين في الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائي الغربية .

ومن مغامرة الشكل في بعدها الاجتماعي لدى جيل الستينيات ننقلنا المذكورة سبوا قاسم في دراستها عن «المفارقة في القصص المعاصرة» إلى هذا العنصر البنائي الشكل ، وهو عنصر المفارقة Irony ، الذي رآه يمين على الأدب بعامة في مصر منذ بداية الستينيات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثري لدى الشكليات الروس ، طوره «ياكوبسون» حتى أصبح يعنى العنصر الذي يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدأ هذا العنصر للباحثة بمثابة المبدأ التنظيمي الذي يحكم أعمال أدباء الستينيات . وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد ليضيق ويؤكد قولاً مغايراً له . وهو - من ثم - ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف خلل الإفراط العاطفي ، وفضح التضخيم الفكري . وإعادة النظر في التراث بهدف إعادة صياغته . وفي الجانب التطبيقي من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هي «الزيتى بركات» لجمال الغيطاني ، و«حكايات للأمير» ليعلي الطاهر عبد الله ، و«الجنة» لصنع الله إبراهيم ، لكي تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذا كانت المفارقة تمثل عنصراً بنائياً شكلياً في الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن «تيار الوعي» يمثل كذلك منجماً حديثاً في الأداء الفني للرواية . ومن ثم يحاول الدكتور يحيى عبد الدايم في مقاله عن «تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة» أن يفتننا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد «جيمس جويس» في عشرينيات هذا القرن . حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة («ميرامار» لنجيب محفوظ ، و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، وغيرهما) . ثم يتبع نحو تيار الوعي في الرواية اللبنانية . ولجأه لدى ليلى بعلبكي في روايتها «أنا أحيا» و«الآفة المسوخة» ولدى إمل نصر الله . ثم ينتهي إلى درس نتاج الكاتبة اللبنانية الشابة «حنان الشيخ» ، التي تبدى اهتماماً كبيراً بالمرأة اللبنانية وتطورها ، وبخاصة في روايتها الثانية «فارس الشيطان» . أما روايتها الثالثة «حكاية زهرة» فهي تمثل - فيما يرى الكاتب - قمة نضجها الفني . وقد استخدمت فيها لغة شعرية ، مع تكتيف الأحداث ، وخلق الرموز المشعة بالإيحاءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعي ، استطاعت أن تقدم صورة لما يجري في الواقع اللبناني من صراعات بلغت ذروتها في الحرب البشعة التي تجرى على أرض لبنان .

ولا يعد بنا المقال التالي كثيراً عن موضوع تيار الوعي ، وهو الموضوع الذي قدمه حامد طاهر عن «مفهوم المعيار الروائي عند مارسيل بروست» . فن هذا المقال يرى الكاتب أن رواية بروست «بحثاً عن الزمن المفقود» تمثل إحدى قمم الفن الروائي في العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن - فيما يرى الكاتب - في استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل في تكتيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى بروست هي الذاكرة العاطفية أو الوجدانية . أي المنطقة التي تخزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى بروست بالذاكرة الوجدانية . ثم التحليل العقلي



للتجربة . وتنتهي بالتعبير الفني البالغ التعقيد . الذي يشتمل بأقصى درجة من انضورية . وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا . وحب الجنيات . هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعبا . ولعل هذا هو ما جعل يروست يقرن العمل الروائي دائما بالبناء المعماري . وفي ختام هذا الجزء يكتب «أنثويه جيبسون» المحاضر في جامعة هولوواي بالمجلد مقالاً خاصاً للمجلة . يطرح فيه بعض ملاحظات عن القصة والفكاهة . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات «جورج ميرديث» على شخصيات موليير التي تعكس تناقضا كبيرا بينها وبين المجتمع . فتتيح نوعا من المشاركة الراقية . وتعرفنا سائرا لكل ما هو نقيض للاجتماعي . والضحك - كما يقول «برجمون» - يكون عقابا تقويميا يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . ومن ثم يقدم الباحث عددا من أمثلة الانحراف عن معايير التنظيم في النصوص الكلاسيكية . من شأنها أن تثير الضحك . كاللبس اللغوي . والحفاة . والثرثرة . والتركيز المفرط أو الإسهاب المفرط . . . إلخ على أنه ليس هناك شيء كوميدي - هائي - فالضحك يخضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضاً فإن معايير الثقافة هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة في النص غير الكلاسيكي فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وعلى الصوم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة . كما أنه من النادر - بناء على هذا - أن يفتب أي من نوعي الضحك من أي زاوية غيبا كاملا .

ثم يأتي المحور الرابع والأخير . مشتملا على مقالين : أولهما يصف بنا على الرواية المصرية في أول الطريق . والثاني في منتهاه . في المقال الأول تعالج الدكتورة ليل عثمان ظاهرة «التناقض» في موقف المخطوطي . بين ما عربه من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب . وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عينا يقع بين طفلين نشأ معا في جنة الطفولة . ثم تنفجر فيها - عند بلوغها سن الشباب - الرغبة الجسدية فتخرجها من جنة البراءة . وعند ذاك تحمل عليها اللعنة . ثم يكون الموت حلا لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعية فقد كانت - على العكس من ذلك - قصصا أخلاقية . تهاجم سفور المرأة . والانفاس في اللهو . وكل مظاهر الحفارة الأوربية . وهي تبدأ دائما بحياة رجل وامرأة يعيشان في سعادة . ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة في تقليد أوروبا . لتنتهي القصة بعقاب صارم يتزل بالقلد . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة في بنيتها مع القصص المعربة . ومن ثم تنتهي الكاتبة إلى أن المخطوطي الذي كان يرفض في قصصه المؤلفة النموذج الأوربي هو نفسه الذي يهتم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربي .

أما المقال الثاني الذي يتم هذا الجزء وينتهي «ملف» العدد كله فهو مقال الدكتور صبري حافظ عن «قصص يحيى الطاهر الغلوبية» . ويلاحظ الكاتب أن أدب يحيى الطاهر عبد الله القصصي في عمومته يترجى إلى الإلهات من أسر القصص التقليدية . مستجيبا في ذلك - عن وعي - لتعدد واقعه وتراكبه . وقد نجح ذلك لديه في إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة . وإحالاتها المتميزة . وفواعدها في التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عالما يتميز بالجدة والصلابة وعمق الحس . مليئا بالحركة والحياة والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية «الطوق والإسورة» . . . «والحقاتي القديمة» . . . «وه تصاور» . . . تشير جميعا إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد . في الوقت الذي تعكس فيه ما في المصير الإنساني من مأساوية . وما يحيط به من تشاؤم .

وإذا انتهت مقالات الملف تطالمتا قدوة العدد التي شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد . وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائي كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . ويل هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق . يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم . ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبي فيتضمن - كالمعتاد - تجربة نقدية في رواية «الأرض ولونهارا» . ثم عرضا نقديا لطائفة من الروايات المعاصرة . الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية . وعرضا نقديا لكتاب «ألف ليلة وليلة» - تحليل بنوي . ثم تطرح علينا السوريات الإنجليزية والفرنسية موضوعات في الفن الروائي على جانب كبير من الأهمية . فضلا عن عرض لرسائل جامعية حديثة . تتعلق بفن الرواية .



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



# لشكركم ألف شكر

في

## التراث العربي القصص الفلكلوري

(١)

وما كان من جوانب القصص في دراسة تراثنا العربي أن الباحثين المتخصصين لم ينظروا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصص العربي دراسة فنية عميقة ، فقد درج على دراسة مادة التراث العربي بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة التراث العربي أننا ندرس تطور لغته المنطقية من كاسية إلى آخر أو من جبل إلى جبل .

ولما بلغ إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القصص . وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية . نسحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب ونصيبه . ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل وانباء المربط به الحياة والصكر أمداً ، هذا فضلاً عن دراسة وظيفته التي تمثل ظاهرياً في الحرص على روايته وتدوينه إما في ثنايا الكتب ، أو في كتب تنفرده . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شيء فإما يدل على أن القصص كان يشارك الحياة حركتها

نبيلة إبراهيم

وكانت الرغبة في التأمل حرياً ور ، الحكمة القائلة لا أطيب من النظر في عقول الرجال . وقد كانت هاتان الرغبةان مستقرين في كيان كل عربي ، وكانتا الدافع الحقيقي وراء حركة القصص المستمرة ومنها تكن درجة الخيال أو الواقع مما يروى من قصص ، فإن الإنسان العربي كان معداً إعداداً مناسباً لأن يكتشف الحقيقة مما ور ، نفس وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقف جد إلى حب مع حقيقة القسم والقانون والعقيدة

ولم تكن الحضارة العربية حضارة معقدة على نفسها ، عمى أنها لا ترى التكامل إلا في داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة متفتحة ، حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصغر ، ثم تفحص أبوابها لتستقبل كل جديد . فإذ تعصبت تراثكم تركها لا يعرف حدوداً له إلا في المستقبل

وإذا كانت حياة حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل . فإن القصص كان يستمد من الماضي ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضي . فبحث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل فقد كان يند الإنسان العربي بالحداثة الطويلة وبالحداثة الإنسانية لرثمه . وأما الحاضر ، فله بعد دائماً لحظة فتي ، هذا كان يمدد بوقوع حياة وما فيها من تعذلات كاسة تحت السطح حتى يد جاء لمستقبل . فإنه يحيى عملاً برصيد هائل من مواد « التأمل » و « لقنو » . فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . هذا ، فإن القصص في التراث العربي ، يكن مجرد سببة أو متعة . كما لم يكن مجرد تعبير عن ردة وردة يرمي القصص بمراد أن يفتن وأن يضع بها غيره . بل كان عنصر حركة يسعى أن تسير لكي يعبر كل فرد في المجتمع حقيقته سبحانه أو بالآخرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة في الاستماع حرياً وراء قول الشاعر

ومعكنا ان يقول تعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادجانية ، أي تلك التي تلعب فيها النصوص حول تركيبة فكرية

فأنت أن أرى الديار بطرق  
لنعلل أسمى الديار بسمى

واحدة . كما هو الحال في الحصار الهندية أو حتى الحصار الفرعونية . بل كانت حصاراً سيستجانية ، فتراص فيها الوحدات المتوعدة ليعبر كل منها عن حقيقة في حد ذاتها . وعندما تراكم النصوص المعبر عن الحقائق على هذا النحو ، تترى النصوص ثراء كبيراً في معناها ودلالاتها . ويصبح ذات كفاءة إشارية عالية

فقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة . وكانت كل قصة تعمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع . أو لقن حركة فكر الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع

حكى أن الأصمعي مر بمغبرة فوجد حجراً قد كتب عليه هذا بيت من الشعر

أيا لعنتم العشاق بالله عذبوا  
إذا حل عشق بالعين كيف يصنع

فكتب الأصمعي تحت

يسداری هواه ثم یکنم سره  
وبجمع من کل الأمور وبجمع

فعاد في اليوم التالي فوجد مكتوباً تحت بيت

وكيف يداری والهوى قاتل الفنى  
ول كل يوم قلبه ينقطع

فكتب الأصمعي

إذا لم يجد صبراً لکماک سره  
فليس له شئ سوى الموت أنفع

فعاد في اليوم التالي فوجد شاباً ملقاً على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر .

سمعتنا ، أظننا ، ثم متنا ، فلبوا

سلامي إلى من كان بالوصل يجمع

ولم يكن العربي يقف إزاء هذا النص ليشارك ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث . وما إذا كانت صليفاً أم كذبا . أو أنها تعد إحدى حكايات الحب المدري الكثيرة التي أخذت طابع الخيال . كما يمكن أن تكون نظرتنا القاصرة إليها اليوم

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تروى ثم يكون لحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت هم المستمع أو القارئ بوصفها نصاً متكاملًا له بداية وله نهاية ، ويحتوى على حوار مبادل بين موقفين متعارضين ، أي بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أي تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أي تمير الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش التناقض ويستوعب ويستحسن المعنى الذي يروقه .

ولقد وجد أنشاهد المرحعي نصاً محفوراً في الحجر عذوقه . وفيه بهانه الخيانة التي هيأت للشخصية القصصية لأن تستسلم . ويعل هذا يشير إلى معنى احتفاء الشخصية جسداً وبناء روحها صوت . وفي هذا الموقف بين الحياة والموت . أو بين اليأس والأمل . ثم حوار بين المصائر الاجتماعية . فصارت وجادت . وكما لم يكن تسمع صوت الصوت الآخر الذي لم يستطع أن يفهمها . وما حدث هذا حدث سائس بين معيار اجتماعي ثابت لأنه نظام . وموقف مردى حجر من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما صحر عن التوافق معه من ناحية أخرى كان هذا معنى الوصول إلى حالة السكون وانصمت لطقس . وهنا تلتقي نهاية الحكاية ببدايتها . فتستلم الشخصية القصصية الصهولة في النهاية للمصير الذي كانت تتردد في الاستسلام له في البداية . تاركة الخفيفة محفورة على الحجر . تماماً كما نحر الحصارات على الأحجار لتكون شاهداً عليها للأجيال التي تتعاقب من بعدها

وإذا نحن استبحنا لأنفسنا أن سنقصي الأبعاد الدلالية هذا النص . فإننا نقول إن هذه الحكاية الموجزة البليغة تحسد حركة حبة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائراً بين طرفين . حتى إذا انقطع الحوار لبس من الأسباب ساد الحياة السكون وانصمت . ولا بالغ إذا قلنا إن القصة كان يمثل بحق لغة التماهم بين الفرد والمجتمع ، أي إنه كان يمثل . كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القصة ظاهرة بحيث يسمعه السامع فيما يجلس . وبقراءه القارئ أيها تصفح كتاباً . فإن القصة صندد يعنى أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال . أي من خلال إجراءات هبة اقتصادية محددة . تتبع للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطني قدر كافي . وكما حال ، للطواهر المرتبة وغير المرتبة . التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة

(٢)

وكان العرب قد ورثوا براهن أسطورة . حرافة مرصه حبة بصحر . الحدودية ظلت اتسعت آفاق الحياة . بدأوا يستعملون صوراً شتى من المصروف وانتحارب الإنسانية عندئذ ترحل عالم الحرافة والأساطير تصبح أمثال لعالم آخر يراق . يتركز على الواقع ويتبعه فيه في الوضوح نفسه . ذلك أن حدود الواقع لا تنكسر لتفسر ما يجاور أحداثه المنظمة . وعندئذ يأتي النص ليصور هذا الشيء . يعرب بندي قد ينبع في عروته حد الإيجاز . بطريقة من التعليل الملقح . ويمكننا أن نقول إن نص في هذه الحالة هو الذي يقف بالإنسان على عتبة تمثل الحاجز بين الطبيعي وما فوق الطبيعي . أو هذا العالم والعام الآخر ، أو الحدود والنص والإنسان بطبيعته يرفض أن يفتى إحساسه بالعدم الآخر مهما كان انهاده للواقع . بل إنه يحشى أن يسي هذا العدم الآخر . وهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطاً بهذا الصهول على نحو ما

وهنا تنشأ أعماط جديدة من النص . تكشف للإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدر هذه المشكلات بالعدم الآخر من



ماحية أخرى . لكني نجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ،  
ونجعل لكل من صامة تأتي من قبل العالم الآخر وهكذا تظل تجارب  
الحياة اليومية تحي معها دائم الشيء الغريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتي  
المعنى ببعدهم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصاً إلا إذا قيس  
بمقياس ما فوق الواقع . ولا يعجز القصص قط في أن يجد للمعيار الآخر  
ليقيس به واقع ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضي أصبح هائلاً ،  
وهو لا يد أن يجد فيه لمادة التي تسمعه في أن يضع المعلوم إلى جانب  
المجهول . و شيء الكتيب إلى جانب الشيء الباهر في قالب قصص  
معتصم . ولكنه يعين مع أسحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة  
بعد أن يعيشها في رؤية كوية موحدة

قد روى «أن موسى اجتاز بحسب ماء في صحح جبل قوصاً ثم ارتقى  
الجبل ليصل ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العيون وتركها كيباً به  
درهم . فجاء بعده راعي غنم فرأى الكيس فأخذه ومضى . ثم جاء  
بعده شبيح غيبه أثر البؤس والسكنة ، حل ظهره حزمة حطب . فخط  
حرمته هناك واستبقى ليترجح . فما كان إلا قبيل حتى عاد الفارس يطلب  
كيسه . فلم لم يجده أقبل على الشيخ ، يطالبه به . فلم يزل يصرخ حتى  
فته . فقال موسى : يارب ! كيف العدل في هذه الأمور ؟ فأوحى الله  
عز وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان هل أبي  
الفارس دين للأحرار مقدار ما في الكيس ، فعجز يهبه القصص  
وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل . » (١١)

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضي والمستقبل في لحظة الحاضر ،  
لأن الحاضر هو الذي يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فنحن لا نعرف  
شيئاً من الماضي إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئاً عن المستقبل إلا  
بمقدار الخدس . أما في اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه  
بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهي . وقد  
كانت هذه الأعمال جميعاً تستغل عبهولة السبب لو لم يتدخل موسى  
ليكشف عن السر الذي يقع وراء هذه الأعمال التي تتم في عالم الواقع .  
وأقدم تدخل موسى هنا لصالح المستمع إلى الحكاية ، إذ يمكننا أن نصور  
فارس وقد وقف حائراً في نهاية تجربته بعد أن قتل رجلاً من ناحية ،  
وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأعمال منزى سوى  
المرى العشوائي

ورعاً كان وراء هذه الحكاية رصيد ديني لمتابعة القصص في  
تشكيل حكايته . وليس الرصيد الديني وحده هو الذي يستقي منه  
القصص المادة التي تبني على تحليل الأمور تحليلاً يربط بين الحسنى  
وانتراسد على وحدة واحدة من التعبير ، فالروايات كثيرة ، وللمنى لا  
يصب

قد ركبت رجلاً من أصمهان «ديون ونفقة هيال عجز عنها .  
فعاد أصمهان ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض  
التجار قال : فتلطممت بنا الأمواج حتى جعلنا في دردور بحر فارس  
المشهور ، فاجتمع التجار إلى للعلم وقالوا : هل تعرف لأمرنا علفاً ؟  
فقال المم . يا قوم : إن هذا دردور لا يتخلص منه مركب إلا ما شاء

الله تعالى . فإذا صبح أحدكم بنفسه لأصعابه ، وأنا أبدل جهدى لعل  
الله غلصنا فقلت أنا : يا قوم كلنا في معرض الهلاك ، وأنا رجل  
مست من الشفاء وكنت أنمى الموت . وكان في السفينة جمع من  
الأصمهانين ، فقلت لهم : احلقوا أنكم تقضون ديونى وتحسبون إلى  
أولادى وأنا أفديكم بنفسى . فأجابوا إلى ذلك ، فقلت للمعلم : بماذا  
تأمرنى ؟ فقال : أن تقف على هذه الجزيرة . وكان قرب الدردور جزيرة  
مسيرة ثلاثة أيام بلياليها ، ولا تفر عن ضرب هذا الدهل . فقلت لهم :  
أصل ذلك . فحلقوا لي أيماناً معطاة على ما شرطت عليهم ، وأعطوني من  
الماء والزاد ما يكفى أياماً وأنا على طرف الجزيرة ، فذهبت ووقفت ،  
وشرعت في ضرب الدهل ، فرأيت المياه تحركت ، ووجدت المركب وأنا  
أنظر إليه حتى غاب عن بصرى . قال : فلما غاب عني المركب جعلت  
أتردد في الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وحليها شبه  
سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر م  
حيواناً أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاحتضت منه  
خوف أن يصطادنى ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فقص جناحيه وطار .  
فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضاً أيساً من حيوان  
ورضيت بالهلاك ، ودبوت منه ، فلم يتعرض لي وطار مصباحاً بها  
كانت الليلة الثالثة ، فهدت عنده في غير دهشة ، إلى أن نقص جناحيه  
جند الضجر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طييراً إلى أن ارتفع النهار .  
فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لحة البحر ، فكادت أترك رجله من  
شدة ما نالني من التعب ، فحملت نفسي على الصبر ، إلى أن نظرت نحو  
الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فلما من الأرض وتركت على صبرة  
نبي في يدر لبعض القرى ، والناس ينظرون إلى . ثم طار نحو الهواء  
وغاب عني . فاجتمع الناس إلى وحملوني إلى رئيسهم ، فأحضر لي  
رجلاً يقهم كلامي ، فقالوا لي : من أنت ؟ فحدثتهم بحديثي كله .  
فتمحبوا مني ، وتبركوا لي ، وأمر الرئيس لي بمال ، عفت عندهم  
أياماً ، فثبت يوماً إلى طرف البحر أنفجر ، فإذا قد وصل مركب  
أصمهانى . فلما رأوني أسرعو إلى سائلين عن حالى فقلت لهم : «نوم  
إلى بدلت نفسي لله تعالى ، فأفقد بطريق عجيب ، وجعلني آية  
لناس ، وورقنى المال ، وأوصلنى إلى المقصد قبلكم . » (١٢)

فهذه الحكاية مزجت كذلك بين المواقف والخيال . والواقع مستمد  
من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص  
الخرفاء . على أن المستمع وهو يستمع إلى هذه المعامرة المعبية ، لا يقف  
عندها ليفكر فيها في حد ذاتها ، بل إنه يقف عند خاتمة التجربة التي  
تمثل في انفراج الأزمة بالسبب للفرد والجماعة في آن واحد . فلو لا الفرد  
ما تحت الجماعة ، ولو لا الجماعة عائق الفرد هذا الجراء بل التمويص  
الكبير . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة في مغامرة واحدة في بداية  
الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد في حياة الجماعة كما ظهر مضاعفاً في حياة  
الفرد ، إذ كان يتهدده ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدده  
على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدده على مستوى حياته  
الخاصة يشير في الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة  
الاجتماعية . وعبارة الفرد : كنت قد مست من الشفاء ، وكنت أنمى  
لموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل في الحكاية على مستوى كوني وعلى مستوى اجتماعي . وتنشئ الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردي والاجتماعي معاً ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون في نقطة الطرف الآخر وعندما زال التهديد كلية عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها في هذه المرة في جو صادم الاطمئنان وتعمقت فيه التجربة .

(٣)

لقد كان القصة في الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلي الذي يشط أحس الخيال في الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعي<sup>(٣)</sup> . وليست وظيفة الأداء التمثيلي مجرد توصيل الأخبار أو معلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معان متشابهة وبين المستمع أو القارئ . وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفي هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي . وتمثل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفي آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية . وتوازي الاستجابة للمعرفة الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توازي الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التي يعيش في إطارها . وعندما يحدث القصة أو الرسالة التي يحملها القصة فعلها ، عدلده يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحس مجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القصة الذي يعد جزءاً لا ينفك به من هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يعلم بناء المعرفة ، إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماية ، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التي تقع في غلبتها . وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحسنى إلى المعسرة ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الخلق إلى الكل .

وبخلاصة القول إننا إذا كنا بإزاء تعهد وظيفية هذا النمط من القصة في الحياة العربية ، فلا بد أن نميز بين عطين من المعرفة : المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية . إن الأولى تتحدد بتعريف الشيء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهي غير محددة ، لأنها ترتكز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التي يجتريها الإنسان من الماضي والحاضر . وتعتمد الرموز الإنسانية المتولدة من أهم محتوى المعارف الموسوعية ولا يقف التشكيل الرمزي للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشري . ويقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فتخرج مشكلة على نحو تعبيرى ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان .

وتعد ثروة القصة في التراث العربي ، في كمها وفي حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعي ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقي من

للمعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية . وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديماً لأنه لا يحسن إلا من خلال بصر الحياة المعاشة . وقد كان كل فرد في المجتمع العربي مهياً عن نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القصة ، فهو إما قاص وربما مسمع . فالذي كان يحبب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقع في عقر داره ، ويمارس حرفة في إتقان . وكان الخلسة كانت تجمع بين الحرف للفتنة في وحدة واحدة : حرفة القصة وحرفة الاستماع ، وحرفة الصنعة . وفي هذه الخلسة يكون القصة لغة تبادل التجارب ، ولغة التجارب المعنى التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها . وإذا كنا قد حددنا وظيفة القصة في التراث العربي عن حد الحرف ، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القصة ، لنرى إلى أي حد تتفق لغته مع وظيفته .

(٤)

وود أن نقول بادئ ذي بدء ، وعن مصدر الحديث عن لغة القصة في التراث العربي ، إن دور القاص أو الـ « هو » الذي يقص متوارياً وراء الأحداث والأفعال في أي نمط من القصة ، فردياً كان أم جماعياً ، يتحكم تحكماً كلياً في شكل القصة ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم في طريقة السرد وفي أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية<sup>(٤)</sup> . ولهذا السبب وحده كانت لغة القصة بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهي بالحوار ، أي إن النصوص المسرحية تقف وحدها في الصدارة ، وفي الشعر يقف لنا الشاعر ولغته ورؤيته في الصدارة . أما القصة فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحي ورؤية القاص في وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القصة ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القصة لم يقف شكلاً كما قد الشعر والمسرح . وإنما ترك القصة الحرية للإنسان ، أو بالأحرى لحرية القاص . وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما . ويتوقف وصوح الرؤية ودرجة تكييفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيه إن سلباً أو إيجاباً ، كما تتحددان بدرجة سماحنا لصوته الخفى إن ارتفعاً أو انخفضاً ، جهراً أو هماً ، عابثاً أو حصوياً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القصة تتحدد بمبارين : طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل . بل إن النص يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقاً لهذين المبرارين . ولهذا فإن أول شيء يبحث فيه ونحن بصدد بحث في لغة القصة في التراث العربي ، أن نبحث أولاً عن القصة في القصة ، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القصة أولاً ثم إلى نمته ثانياً .

والقاص في القصص العربي هو ناقل تراثه ونقل تجاربه وتجارب الجماعة . وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماماً لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً له في عملية القصة . وعندما تكون العملية القصصية مشاركة عملية بين طرفين ، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القصة إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف

الموسوعية لدى المستمع ، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من معرفته من ناحية ، ويكون قادراً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تشييط حسه الإبداعي من ناحية أخرى .

القاص يبنى عليه أن يحكي وأن يثير ، أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشبه إلى الواقع بقدر ما تشبه إلى الرؤية فوق الواقعية . وهذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكي يسعى أن يكون كذلك مثلاً . وهكذا تنتهي إلى أن مهمة كل طرف من الأصناف الثلاثة في عملية القاص في التراث العربي ، ومعنى بذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن مشاركة بينها كانت تغيب على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقلص نفسه ثم يتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكي نفسه ، فليس عليه أن يتدخل في تخيل قصى للشخص ، بل يحمل الشخص وأحواله تابعة للأصناف .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تنافس الأصناف التي يرتبط بعضها ببعض إما من طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل لقاص إلى نهاية حكايته يكون العمل الأخير قد وضع خاتمة لعملية تصعيد الأصناف وتراكبها ، دون أن يكون القاص قد تعدى إطاره عمل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل في الشخصية ، أو وقف مع الشخصية ليرصد حساباتها مع الأصناف . وإنما تغيب الأصناف على قدم المساواة من حيث إن كل عمل يؤدي وظيفته في النص . وبناءً على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى العمل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب) <sup>(١)</sup> . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يتم في الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل وشيئته ، وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكي يتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النصية للشخصية ومفاعيلها مع الأحداث . فإنه يتعد في الوقت نفسه عن إبراز المزي في الحكاية ، أو حتى التمتع به . إن مهمته تنتهي عند حد السرد المنظم المدقق ، وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مزي بعد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تخرج في أثناء السرد بتسج فكره ورصيده المعرف والخصاري .

وربما كان من الأفضل أن نأتي بمودج قصصى نحاول من خلاله أن نشيخ كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ تنزدي في النهاية وجميعها على نحو ما شرحنا . والحكاية التي تأتي بها واردة في كتاب أخبار الحكماء لأبي الفرج ابن الجوزي .

«وقال المؤلف أيضاً : طعن من عصب الدولة أنه كان في بعض أمرته شاب تركي ، وكان يقف عند روضة ينظر إلى امرأة فيها هالة امرأة نروجه . قد حرم على هذا التركي أن يتطرق في الروضة . فإنه طول النهار ينظر إليها وليس يب أحد . فلا شك الناس أن في معه حديثاً وما أدى كيف أصبح فقال زوجها : اكتمى إليه وقعه وهو فيها . لا معنى لوقوعك . فتعال إلي بعد العشاء إذا عمل الناس في المظلمة ، فإن حلف البت . ثم قام وحفر حفرة طويلة حلف الباب ووقف له بها حاء

التركي فتح له الباب فدخل ، فطعمه الرجل فوق ، وطعموا عليه . وبقى أياماً لا يدري ما خبره . فأتى عنه عصب الدولة فقبل له ما ساء فيه . فخير فارال يعمل فكره إلى أن يمض يطلب مؤذن للمسجد المحاور لتنت الدار ، فأخذه أحد عبيق في الظاهر ، ثم قال له : هذه مائة دينار . حذوها وامتلئ ما أمرك . إذا رجعت إلى مسجلك فأذن الليلة ببيل واقعد في المسجد . فأول من يدخل عيك ويسألك عن صب إنعدي إليك فأعلمي به . فقال : نعم . فقبل ذلك ، فكان أول من دخل ذلك الشيخ . فقال له : قلني إليك ولأني شيء أراد منك عصب الدولة ؟ فقال : ما أراد مني شيئاً ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أخبر عصب الدولة بالحال . فمض إلى الشيخ فأخبره . ثم قال له : ما فعل التركي ؟ فقال : أنصتلك ، لي امرأة ستيرة مستحنة ، كان يرصدها ويقف تحت روضتها ، ففضحت من خوف الفصيحة بوقوفه ، ففعلت به كذا وكذا . فقال : اذهب في دعة الله فما سمع الناس ولا قلنا . » <sup>(٢)</sup>

فالقاص في هذه الحكاية أكد وجوده في مطلعها بوصفه راوياً لها ، وذلك من خلال عبارة «قال المؤلف» ، ثم عبارة «يلقى» . ثم سلم القاص عملية القص للحكاية ، ملتزماً بأصول قواعد القص للمصطلح عليها آنذاك ، وهي السرد المتتابع الذي يتخلو من التعميق ومن التركيز على الدوافع الداخلية للشخصية المحكي عنها . وقد اختار لقاص من رصيده الذي يحفظه ما يربح المتلقي المشارك في تلقيه من ناحية ، وما له وظيفة اجتماعية صالحة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القص خطوة خطوة ، بحيث تنطبع كل حركة في الحكاية في نفسه مباشرة ، مخالطة بمحيلة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهي الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة في عبارة عصب الدولة : «اذهب في دعة الله ، فما سمع الناس ولا قلنا» ، يأخذ القارئ أو المستمع في تحريك الأحداث داخل نفسها ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرهبة ، وبين الناس بعضهم بعضاً ، وبين مغير الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التي تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ في نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلي نتيجة إحساسه ببعض الظلم أو بالأحرى بقسوة في القصاص . وربما ربط بين هذه القسوة وتكون الشخصية التي وقع عليها القصاص شخصية تركية لا تنسب إلى المجتمع العربي بصفة وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله في هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعني أن الحكاية تترك المجال مفتوحاً لمستوعبها لأن ينتهي منها إلى النهاية التي يريد بها . ومضاهي ذلك ، فإن هذه الافتراضات المختلفة تعني أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لابد أن تملأه حكاية أخرى . أي إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلي ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزي يأتي سلسلة من الحكايات عن عصب الدولة ، واحدة تلو الأخرى . لأنها في مجموعها تمثل موقفاً موحداً . عندما تملأ حكاية بها الفراغ الذي تتركه حكاية أخرى

(5)

انظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها في عملية القصة . وربما كان أكثر لصيغ شيوعاً ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أياً كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للسطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحوّل هذا التوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذى بشرط الوصول إليها أن ينقص على الشر .

ويعود إلى قصصنا لنجد مستويها المبدئى القصة الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفي للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلي . فليس الغرض من القصة هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميرة لها ، مثل شخصية عهد الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القصة هو الفعل في حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف في مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القصة عندما يكون بمثابة الأداء الغنيل لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة مقدار ما في الحياة . وإذا كانت الحياة لا تثرى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائماً بدءاً من مع متغيرات الحياة التى تدفعه دفعا لأن يعيش حالتي التوازن واللاتوازن في أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقاً في أثناء اندماجه في عملية القصة هو أن يرى كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال البرية المهندسة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريباً بمقدار ما يكون للفعل الأول المهدد غريباً ، فما هو مأثور ومعتق في الحياة لا يصلح أن يكون عنصراً قصصياً ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يسلطه في دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكل لهذا النمط من القصة القصصى لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد ينسجم البناء الشكل مع دور القاص في سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القصة .

إن القصة عندما يدور في حيزية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعاً عرضياً أو طولياً في واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال حصة لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القصة من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . وكما أن الإنسان لا يصر الحقيقة في حد ذاتها ، بل يصرها في حركتها الدائرة من الأسوار إلى الألفصل تارة ، ومن الألفصل إلى الأسوار تارة أخرى ، فإنه - على هذا النحو - يتأمل حقيقة الأفعال وهي تتحرك في الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو في حالة من الانفعال ، بل يتم وهو في حالة من الاسرخاء الذهني ، وهو شرط أساسى لفهم ما يعيه ويقال في ذاكرته

على أننا لم نقل بعد كل شيء عن النظام الشكلى لهذا القصة . وقد يجتصط الأمر على القارئ هيرى أن مثل هذا النمط من القصة يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث ، أى أنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التأريخ بشكل أو بآخر . ولكن كدبة التأريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مفعلة على نفسها وتقف في يورتها شخصية أو أكثر تحكى موقف أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربى في وصرح ، فهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطاً أدبياً يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً ومحتواً .

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القصة وبين التسجيل التاريخى للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الروى أو المؤرخ ، أى إن كلا من التسجيل التاريخى للأحداث وهذا النمط من القصة يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل بالأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ، ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت في الزمن . الواقع ، أما بقصة فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال تخبر المستمرة في الزمن الحقيقى إنما ينسجها القاص في إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصاً ، بل لابد أن يصنع وصف الأفعال لمبدأ أساسى آخر للقصة هو مبدأ التحويل<sup>(١٧)</sup> . وربما كان من قبيل تكرار المعلومات أن نقول إن « بروب » ، الباحث الشكلى الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القصة لمبدأين المبدئين : المبدأ الوصفي للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلي . ولكن بروب ، كما هو معروف ، كان يبحث أولاً في نمط القصة الشعبى الخرافى . فضلاً عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل في القصة مرة حين يكون صريحاً ومرة حين يكون ضامياً . وبهذا هنا هذا المفهوم الضامى ، لأنه هو الذى ينفق مع ما يحبه من مفهوم التحويل .

بعد أن حدد بروب الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال نفس الخرافى ، والتى بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد يصر على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها ببعض البعض الآخر ارتباطاً إلزامياً من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة في الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج في سديبة ، فإن هناك في النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك في البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهى بروال القصة أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود يستمر عليها في مكان آخر<sup>(١٨)</sup> .

وهذا المفهوم الحقيقى للتحويل كما وضعه بروب هو الذى نعت



(٦)

ومن الظواهر الشكلية تستقل إلى الظواهر النحوية لهذا الخط من الفصحى في التراث العربي . وعندما يتحدد القصة بشكل معين ، وعندما تكون طبيعته متداخلة مع حياة الجماعة في حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمعطيات العصر ، عندئذ يصبح للفصحى لغة متفق عليها من الجميع ، أي إن لغة تصبح تحميها لغة بوصفها نظاماً *langue* ، لا للغة بوصفها استعمالاً فردياً *Parole* - وفقاً لاصطلاحات دي سوسير<sup>(٩)</sup>

وإذا كان بعض العلماء قد اصطلاحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلا على المستوى التجريدي ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفعلي لها ، فإن هذا الخط من التعبير القصصى يؤكد أن اللغة بوصفها نظاماً يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبي ، إذا كان الشكل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة النحوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاماً اجتماعياً ، شأنه شأن اللغة

وأساس النظام اللغوي اسم وفعل وملحقاتها ، وكذلك فإن هذا القصة اسم وفعل وملحقاتها والاسم في اللغة مجال من أي تحديد ، مما عدا التحديد بالحس . فالولد يتحدد بحسه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإننا نصيق بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة في هذا الخط من القصة العربي والحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبي ، ثم نصف هذا الاسم أو نحدد خبره . فيكون التناحر في حكاياتنا الثانية فقيراً بآثارها ، أو يكون التركيبي طميب لا يرعى الخمرات ، ومن الطبيعي أن الوصف أو الخبر في القصة لا يكون إلا مقدراً ما يكشف عن فكرة الحكاية . وهذا يتجاوز الاسم لدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الاسم يظل في إطار الاستخدام اللغوي التجريدي

وعندما يجرى من الاسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون ولا يدخل الاسم في حالة الحركة إلا عندما يقترن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القصة بحالة من الاستقرار أو السكون ، إذ لا يعرف فيها إلا الاسم والخبر الذي يصف . وإلى هنا يكون الاسم قد أدى وظيفته على مستوى القصة ، مثلاً يؤديها على مستوى اللغة ، فكلاهما لا يحو إلى التجريد والشمول إلا بهدف التميز عن الظاهرة أو النظام

على أن نقص لا يثبت أن تمثل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا في حالة التوازن . ثم من حالة التوازن إلى حالة التوازن وهذا معنى أن نصل به بتدخل بوظيفته التي نعوم بها على المستوى

اللغوي ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة في القصة تتطلب فعلاً مستقلاً ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلاً في حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القصة في حكاية التركي من التوازن إلى التوازن عندما حدد التركي حياة الرجل بمراقبته لمرأته على الدوام . فهو انتقم من الزوج وانتفاء من الوجود ، عادت الحركة من التوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهي الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل المصاد لا يمكن أن ينتهي بالحياة إلى الاستقرار ، لأن المحرم الاجتماعي لا يربطه حرم اجتماعي آخر . وهذا فإن الفعل لدى قوم به الزوج وظل أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يحمل في طياته إلا حالة من التوازن . هذا فضلاً عن أن هذا التوازن ليس كاملاً من الناحية النفسية ، إذ إنه بعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً وهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا التوازن الذي تنصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج ونقبت من اللامشروعية إلى المشروعية ، أي عندما سلمت بلا مشروعية على المستوى الفردي ، وأقرت بمشروعيتها على المستوى الجماعي

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه معبراً عن الحركة في الزمن ، بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادي أو غير الإرادي ، أي عن الموقف الذي يحققه مختاراً أو محبباً . ولهذا فإن هناك - على مستوى اللغة - الأفعال التي تشير إلى الرغبة والاختيار ، وهناك الأفعال الشرطية التي لا تجعل فعل الشخص اختياراً محضاً ، بل اختياراً مشروطاً . ثم هناك الفعل الذي يدل على الوجوب والإلزام دون أن يكون للشخص الخيار فيه . وإذا نحن أنعمنا النظر في هذا الخط من القصة ، فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادي الذي يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ، أما الأفعال الأخرى فهي مشروطة أو إجبارية . ودلالة هذا أن الفعل الذي يحاسب عليه الفرد إجبارياً أو سلبياً هو الفعل الذي يقوم به محض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختيار ، أي اختيار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إجبارياً والاختيار أكدته ، كان الجزاء الحس ، وإن كان الفعل سلبياً والاختيار أكدته ، كان الجزاء سلبياً . وعلى كل فإن الفعل الإرادي في هذا القصة يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة

والى هنا يمكننا أن نتمثل إلى أي حد يمكن أن يكون نظام اللغة ممثلاً لنظام الحياة ، وذلك عندما نستعمل اللغة في وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا الخط من القصة .

(٧)

على أن القصة في التراث العربي لم يقتصر دوره على خلق إيثاراً المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القصة قد وظف كحدث توطيعة مع جيداً لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة . وإذا كان مصدر الإثارة في الخط السابق هو الانبهار لتجدد المستمر بالحقائق الكلية فإن مصدر الإثارة في الخط اللاحق الذي سنعرض له هو الإدراك الواعي بظواهر

اجتماعية غريبة . والسري غرائبها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة ولعل هذا يسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حولها الحكايات والأخبار . وليس العرص من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى انكشف عن الأبعاد الاجتماعية لشية هذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التي اختصت بأخبار الطفليين وحكاياتهم . والبحلاء ، والصومس ، والمختالين ، والفرقاء ، وغير ذلك .

وما يود أن نقوله هو أن توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موحها كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر . بحيث يجعل الفرد المتلقي في علاقة مباشرة مع الظاهرة ، يكون مشاركا مشاركة فعالة في التأثير بها والحكم عليها . فالقاص في هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشطا صالاً بقدر ما تقف الجماعة المتلقية هذا الموقف انشيطا الفعالي .

وهذا الحس المشترك هو الذي يضع للظاهرة في إطارها الاجتماعي الحقيقي وليس في إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحاً إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة وراء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والمتلقي على حد سواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما في الإطار الشكلي للنسق السابق ذلك أن القصة ما ليست مبرحاً من الخففة للزينة ولترانسندنتية ، بل هي قضية اجتماعية صرفة ، ولا بد أن يكون للنقص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يحجبها . أو على الأقل لا يستطيع أن يجمع حضورها حلقة بين ثابا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص في هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راوياً يقص ، ولكن يما وجدنا القاص الأول يعطي عن نفسه في البداية ثم يسحب لأنه لا يريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره . حفيظة قريبة منه وبعيدة عنه في الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن تترك هذه الخفيفة لحركة التمكيز المدوي لدى المستمع لكي يستوعبها ، فإن القاص في النمط الاجتماعي الصرف الذي سمرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جذلي على المستوى الواقعي ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركاً قارئاً في هذا الحس .

نقول هذا القول وفي ذهنا بطبيعة الحال الملاحظ القصص لا الملاحظ الكاتب البلاغي . وقد كان الملاحظ من حقيقة النمط السابق من القص ، وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الملاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب بعض البحلاء المشهورة . وقد عرف الملاحظ بهذه المير في القص . ولهذا كان من الأفضل أن تأتي مثال من قصصه ليرى إلى أي حد احتدى الملاحظ النموذج القصصي السالف الذكر شكلاً ولغة ، وإلى أي حد أعرف عن مميزات هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفية يقول الملاحظ :

«صحبني محرم القاش من مسجد الجامع ليلاً ، فلما صرت

قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلي ، سألتني أن أبيت عنده ، وقال : «أني تنحب في هذا البرد والمطر ومبرلي منزلك ، وأنت في ظلمة وليس معك نار : وعندي ليلاً لم ير الناس مثله ، وعمر ناهيك به جودة . لا يصلح إلا له . فلفت معه . فأنط ساعة ثم جاءني بحام ليلاً وطبق تمر . فلما مدت قال : «يا أبا عثمان ، إنه ليلاً وعيظته ، وهو الليل وركوده . ثم ليلة مطر ورطوبة ، وأنت قد طعنت في الس ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاً . ومارال العليل يسرع إليك ، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء ، فإن أكلت الليلاً ولم تبالغ ، كنت لا شكلاً ولا ناركاً . وحرشت طاعك . ثم قطعت الأكل لشهي ما كان إليك ، وإن بالمت بنتاً في ليلة سوء وهو الاهتمام بأمرك . ولم بعد لك بيذاً ولا علاً . وإنما قلت هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعت بين يدي أسد ، لأنني لم أجتك به وقد ذكرته لك ، قلت محل به ويدا له فيه ، وإن جئت به ولم أحذر منه ، ولم أدرك كل ما عليك فيه . قلت : لم يشق عليّ ولم ينصح . فقد برئت بيت من الأمرين جميعاً . فإن شئت فأكله وموتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ويوم عن سلامة .

لما صبحت لم أكشفكي تلك الليلة . ولقد أكلته جميعاً لما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور لها أظن . ولو كان مما من بلهم جلب ما تكلم به لأنني على الضحك أو لقضي عني . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .» (١)

فالملاحظ هنا يتدخل في القص بوصفه راوياً أو بالأحرى مسجلاً لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن الملاحظ يمثل في الوقت نفسه الـ «هو» الآخر الذي يعيش معه ظاهرة البخل في المجتمع . لكن الملاحظ لا يهدف من وراء تدوين هذه الحكاية المألفة من الروايات والأخبار عن البحلاء أن يكون مجرد مسجل بظاهرة البخل ، ومؤكداً لوجودها ونشيتها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدراً للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى سبب الذي يحكم حكايات البحلاء ، والذي يمكن أن تكون الحكاية السابقة بمثابة له .

فالمحليل منهم اجتماعياً ، والتهمة الموجهة إليه هي أنه غير متم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة في بادئ الحكاية بأنه رجل مصيب ودو حسن اجتماعي مشارك . فهو لم يرص لصديقه أن يسير في البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفصلاً عن هذا فقد أغراء بعشاء شهى ، يحده عنده في بيته . وقد كان البخل بذلك ممثلاً للسلوك للرغوب فيه في المجتمع العربي . وقد لبى الملاحظ دعوته وهو يكن له في نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يصنع موضع اعتبار . ولكن الاحتيا كشف عن تأصل صفة البخل التي لم يكن من السهل أن تترك صاحبها وبو في موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى العمسي عندما تأخر ساعة في إحصار الطعام وكأنه كان متردداً بين أن يحصره أو يحجبه . فلم يجد أنه قد أسقط في يده ، أحضر الطعام وهو يرتب في نفسه عذراً آخر للحرج

استقالاتاً مباشراً ثم يعيد تشكيله في نفسه من خلال وعييه من المعارف الموسوعية .

وقد تعبر دور الإسم والفعل في هذه الحكاية المصنفة بغيرها ، بناء على ما اعتراها من تعبير داخل وبناء على تعبير وظيعتها . فلم يعد الإسم عاماً ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الدس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بأنها محل محاسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعي ، أي عندما يحدث الفعل ، مجدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن . ولا تستطيع الشخصية المعصية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلبي التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأعمال في هذا النمط تنتمي جميعها إلى الأعمال الإيجابية لا الاختيارية . فقد كان البهيميل مجبراً على الاستصفاة لإيجاد التهمة الملتصقة به . وكان مجبراً على تقديم الطعام لأنه أسقط في يده . وكان في النهاية مجبراً على أن يستقبل السخرية

(٨)

وإذا كان القصاص الأول يعلن عن نفسه ثم ينسحب ، ورد كان المحاضر يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب ، تاركاً أصداء صوته عالمةً فإن الممثلين يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القصة ، عندما يعاين القارئ في كل مقدمة عبارة : حدثني عيسى بن هشام ولكنه إذ يرفض الانسحاب من القصة كي يفعل المحاضر ، لا يبقى على صوته إلا هماً ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه عيسى بن هشام في عملية السرد بقصص . كي تات عنه أبا الفتح الإسكندري في بث المزى الذي يريد أن يوصله من المقدمة . أو لنقل من المقامات .

وهذا يكون بدعي الزمان قد حقق تشكيلاً فيها جانب آخر داخل التشكيل الفني للنواصع عليه في القصة ، وهو السرد من خلال الروي

وبمثل بناء المقامة في تداخل موقفين قصصيين ، موقف هام يحس به حركة الحياة الجمعية المضطربة التي يكاد الإنسان يصل صريقه فيها ، ثم موقف فردي خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعي المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الصياح . ويمثل الموقف الأول عيسى بن هشام ، كما يمثل الموقف الثاني أبو الفتح الإسكندري . وقد يتلى أبو الفتح الإسكندري إلى حل له وسجاعة لى يجد نفسه وسطها بقصد أو غير قصد ، وقد لا يجد حلاً له أو لها ، وقد يوهم الجمعية بأنه قد وصل بهم إلى حل فيبدأ الأمل يدب في نفوسهم ، فإذا به يصارحهم بالحقيقة فيلأشئ الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعباً كبيراً مبدأ التحويل من تتورد إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها في كل حال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التالي .

من هذه الورطة التي أوقع فيها نفسه . وتصل قمة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو ثقل المتهم ، عندما يد المحاضر يده ليأكل ، فإذا بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعاً . وكان عليه في هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التي استخدمها في بداية الأمر مبادعاً عن نفسه ، وهي المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشهود بحكم اجتماعي سبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، ويرد كلامه إلى حقيقة ادسالية مرة ، ويرفضه بمواقف السحلاء مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقاً إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انصهر المحاضر ضاحكاً ، في الوقت الذي شرع فيه بينهم الأكل كله ، لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته . حتى وإن كانت مخلفة ، لبرأه من التهمة . وهكذا ينتهي الحلل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والانتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن المحاضر يهيئ حكايته بالتعبير عن المشاركة الجماعية في هذا الانتقام ، وذلك في قوله : « ولقد أكلته جميعاً ، فما حصصه إلا الصعلك ولساط والسرور بها أظن . ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأن على الصعلك أو يقص على . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . »

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية ألقع أنماط النقد الاجتماعي

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء كداخل للحكاية على النحو التالي .

منهم (اسم مفعول)	سهم (اسم فاعل)
دفاع	انتقام
للهف على الدفاع	انتظار وقهر
إسقاط في الدفاع	تثبيت التهمة
مرارة	سخرية

أو أن نلونه على نحو آخر

فرد مهدد من قبل المجتمع = مجتمع مهدد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما يريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا هذا البناء ، هو أن نصور ، أن القاص ، عن التدخل المباشر في القصة بحيث يكون صوته مسموعاً منذ أول الحكاية إلى آخرها أحياناً ، أو منذ أولها حتى يأخذ منهم في الدفاع عن نفسه أحياناً أخرى (انظر قصة المكدي في كتاب السحلاء) ، هو الذي زود النمط الأول من القصة التسجيل بهذه الإضافة القبة فالقص إذن يحتفظ بشكله من حيث إنه رواية بحكاية ر . و . يصح في عتاره أن أقامه مستمعا سلم معه كلمة إلى حكاية ليستوعب الرسالة التي تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعها مجال اجتماعي واحد ، ولهذا كانت المشاركة حقيقة بينهما . ولكن هذا القصة ، على الرغم من احتفاظه بشكله الاقتصادي ، أصبح يحتوي على بناء دخلي يستقر تحت السطح . ولا يعني هذا أن النمط الأول يحلو من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء

وعندما يوظف القاص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل الحرية من جماعة من الناس ، فإنه يناسبه محدث صوت هادئ بين المفارقات التي تثير الفارقة . وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشاري الخبير . فالإسم هنا لا يشير إلى جسد المسمى . ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة موقف فردى واجتماعي معا

أما الأفعال فلا يمكن أن تتحدد في المقامات بأنها حرة أو إجبارية ، لأن الأفعال فيها تتحرك حركة الحياة انشوائية

ولعنا نرى كيف كان القاص في التراث العربي يتحرك في الإطار الشكلي المتوارث . ومعنى به إطار راوي لدى يحنكي فهذا الإطار من الرعم من صرامته الشكلية . استغل روع استغلال ليسير حركة تصور الفكر والمجتمع

على أننا لم نصل بعد . في نهاية هذا البحث ، في نهاية المطاف مع القاص العربي . فإدراك للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الصالحة . ومعنى بذلك نسير الشعبية ونف ليلة وليلة

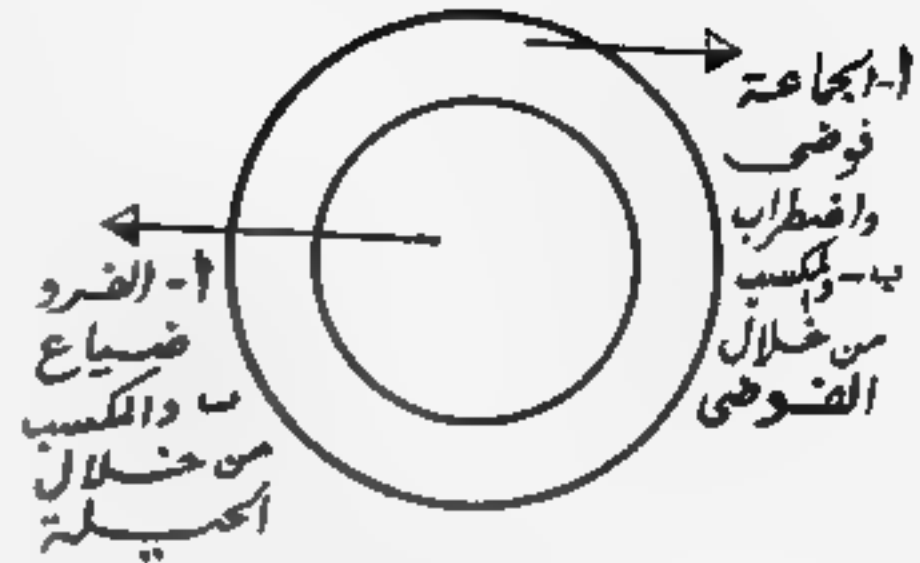
#### • هوامش

- (١) القزويني : عجائب المخلوقات ص ٢٧ ط . بيروت
- (٢) نفسه ص ١٦٢ ، ١٦٨
- (٣) Roger D. Abrahams, Folklore and Literature as Performance. Journal of the American Inst. (Oct, Vol IX - 1972)
- (٤) Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, JTB Vandenhoeck, P. 36-7
- (٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67
- (٦) أبو الفرج بن الجوزي : اختيار الحكام - مطابع الأهرام ص ٤١
- (٧) Todorov The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol I N. 1 P. 30
- (٨) Propp Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.
- (٩) P. Boga tyres und R. Jakobsen Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens Strukturismus in der Literatur wissenschaft. P. 13-14

(١٠) الملاحظ : الجلاء - تحوير طه الطهيري - دار المعارف ص ١٢٣

(١١) طبع الزمان القبطي - القصاب - القاهرة

(١٢) ص ١٢٢



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانباً من كيان المهادي الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واسع حركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المصيرية موقف تأمل . وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . وهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة عيسى بن هشام (بعد ابداء المؤخرة التي تعبر عن نقطة السكون المؤقتة) الجماعة (حجم الحياة المصيرية التي قد يكون ركوب البحر المصطرب رمزاً لها . وقد يكون لافتاء الخيام الذي يشتمل على شيء من الفوضى حول ليلة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطليح موقعاً ما يندفع به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا يتخذ الحل إلا وهماً . إن الشخصيتين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن عيسى بن هشام هو وحده الذي يكشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا يوضح بعينه النفسية التي تعد عدي للعلل الاجتماعية ، إلا إلى عيسى بن هشام . كأن يقول له :

سأخبرك الرومان وأهلهم فركت من شخص مطية<sup>(١٠)</sup> أو يقول

هذا البرمد مشوم كما نـسـراه غشوم  
أحمق فسيه مـلـبـح والعقل عيب ولوم

وإنما طيب وسكر حول الطشام محوم<sup>(١١)</sup>

وهذا لا يمكن أن يكون توظيف اعمدالي لشخصية أبي الفتح الإسكندري في كل مقاماته متعددة لتوظيف الملاحظ لشخصية التحيل . على أساس أن أ. الفتح يمثل الجماعة المكديين أو الطفيليين الذين يعيشون بمعزل عن المجتمع الملاحظ كان يعنى حقاً انهم الساحر من جماعة الجلاء . أما اعمدالي فلم يكن يهدف فقط إلى نقد أهل الكدنة أو الطفيليين وموقعهم الاجتماعي . بل إنه وجد فيهم دماً للصياغ الفردية والصياغ الاجتماعية وهذا هو هدف وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويرامها ويسجلها وهو يعيش بداخلها



## العنصر التراثي

# في الأدب العربي المعاصر

### الأحلام في ثلاث قصص

□ قدوى ملطى - دوجلاس

□ ترجمة عفت الشرقاوى

يجب لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى في أدب أمة ما . كما بعدها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبي بصفة خاصة ، وصياغته في مستوى لغوى معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوى في أداء القصة القصيرة (أعلى العامة أو الفصحى) يرم عن موقف أدبي وحضارى معين من جانب<sup>(١)</sup> . ولقد اعراف النقاد بتأثير الثقافة الغربية في نشأة فن القصة القصيرة في الشرق الأوسط كمن من فنون الأدب العربى ، ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك<sup>(٢)</sup> . وبعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية في ملازمات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبي نفسه ، فكان في أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة في الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها ومناهجها<sup>(٣)</sup>.

العربى . ولكن هيلارى كيبانوك<sup>(٤)</sup> في مقادير المهم يقول : الرواية العربية تراث واحد ؟ ، تسأل حول ما يد كاد هناك ، يسمى بحق بالرواية العربية ، وإلى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التي كتبت باللغة العربية قصص عن تراث واحد ، وخصوصا عندما نأخذ في الاعتبار ذلك التعدد الإقليمي لكتاب الرواية وأثره في لترات الرواى<sup>(٥)</sup> . وهذا السؤال نفسه يمكن أن يطرحه في دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام في ثلاث قصص قصيرة هي : «دومة ود حامد» للطيب صالح<sup>(٦)</sup> ، «دعبلوى» لحبيب محفوظ<sup>(٧)</sup> ، و«الرؤيا» لعبد السلام العجيلي<sup>(٨)</sup> . الأوب سودى . والثالث مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف ليثة الخرافة لمولى هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . وبعض النظر عن عصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العصر الذى أشارت إليه كسترك فيما يتصل مع الرواية)<sup>(٩)</sup> ، فإن العصر الذى يعنى بتحليله هنا - وهو الأحلام - عصر راقى بطبيعته . وهو من أجل ذلك عصر مشترك في هذه القصص الثلاث

ولقد نقول إن هذا العصر القدي اشائع في نقد القصة القصيرة . قد ساد في مجال الرواية أيضا لعصر السب<sup>(١٠)</sup> . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد قنست من العرب كمن أدبي مشير ، قد بنت وازدهرت في أحضان حضارة ما وجودها للمند هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات عى عظيم في مجال الفنون الأدبية ، ولا محور مجال أن بعض من شأن التأثير الذى يكون مثل هذا التراث الأدبي للعريق على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لا يمكن ، فإنه في جميع ما يختار من وسائل التعبير روية أو قصة قصيرة أو شعر ، أو عملا مسرحيا . يهمل من هذا التراث الأدبي تمتد من غير شك<sup>(١١)</sup> . وفي هذا المبحث تدور دراستنا حول الأحلام كمعصر دوى راقى . وهككون أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة في العصر الحديث . لكي نرى معنى استخدامهما في هذه القصص . وكيف استطاع بعض الكتاب أن يجدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية في بناء القصة القصيرة

يتحدث للكاتب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة في الأدب

الأنثروبولوجية الحديثة - مثل كتاب : «شعاع» - شخصية مصرية»  
 لريتشارد كريشفايد<sup>(١١)</sup> ، و«تأمل : صورة المواطن مراكشي» ليست  
 كرايانوف<sup>(١٢)</sup> - يكشف عن بقاء الأحلام عصرًا بالغ الأهمية في حياة  
 العرب الحديثة . وهناك نمط آخرى تفحص الأحلام لتقوى في  
 تأويلها مع التصورات المنقولة عن العصور الوسطى ، كما نجد في دراسة  
 ستيفن الشافقة عن تفحص الأرواح : «حالات ذات طابع قصصى»  
 اثنا عشرة حالة في لبنان وتركيا<sup>(١٣)</sup> . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد  
 بها من أحلام إنما يمثل عطا واحدًا من الأحلام التقليدية القديمة التي يتم  
 تلقيها لأفراد معبد - بحكم ثقافتهم - عن حذر المعرفة ، لأدب العربي  
 المكتوب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام في  
 صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب - ضرورة - أن يكون المؤلف  
 الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم

وقد التفت «كيلبارك» إلى بعض العناصر التراثية في قصص  
 «حسن كنعاني» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل  
 الصحراء والعرس ، في أعماله الأدبية . ولقد ذكرت في تحليلها لهذه  
 الأعمال «أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصناف تقليدية وبين  
 الوعى الحديث بالشكل الأدبي مع الرغبة الواضحة في ممارسة هذه  
 التجربة الجديدة ، لا يجد لها مثيلًا في عمل رولى آخر»<sup>(١٤)</sup> . وسوف  
 يتبين لنا في أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفنى العام الذى  
 تقدمه «كيلبارك» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح ، ذلك أن وجود  
 هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها في الأدب الحديث ، أكثر شيوعًا  
 مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا سبهم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مثلى  
 للبحث في استخدام المادة التراثية في العمل الأدبي ، والكشف عما طرأ  
 عليه من تحول «لأحلام» أولًا ذات طابع قصصى في أغلب الأحوال ،  
 وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر ، وهو القصة  
 الأشمل التى تنصص الحلم ، ويدرسنا مدى التكامل الفنى واللغوى  
 بين القصتين في نص لمؤلف يشبه لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى .  
 ثانياً - وهذا هو الأهم في بحثنا - تم دراسة الأحلام التى تعرض لها من  
 أجل الكشف عن مدى نجدها مع أنماط الأحلام القديمة في العصر  
 الإسلامى الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم  
 والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثاً - وابتداءً لهذا التحليل - سوف  
 نرى أن الحلم - بوصفه عنصرًا تراثيًا يتم استخدامه عن وعى شئ بجانب  
 كاتب القصة - يكشف عن موقف المؤلف الخاص بها يتضمن من أبعاد  
 تراثية . ونستطيع أن نقول - بناء على ذلك - إن الحلم فيها تعرض له  
 بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو فى أى عمل أدبي آخر يتصل  
 بهذا الموضوع) يمكن أن يقع في حدود التلاق بين مسحين مختلفين للرمز  
 أو التأويل . فهناك أولاً مسج تفسير الأحلام - فالمرحى هو علامة  
 لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها لكشف عن معناها ، وهناك - ثانياً -  
 مسألة دخول الحلم ، وما يحكى حوله في قصة بحيث يؤدي الحلم دوراً  
 كبيراً بالنسبة للقارئ ، وفي مثل هذه الحالة يتخذ الحلم مغزى ثانياً  
 وجديداً من وجهة النظر نصية كعمل قصصى . ولذلك ، فإنه في حدود  
 هذا المعنى يمكن اعتباره رمزاً للقارئ ذا مغزى موحد في القصص الثلاث  
 التى نعرض لها ، كما سترى فيما بعد<sup>(١٥)</sup> .

وقبل أن ندخل في تحليل الأحلام التى تعرض لها تحليلاً مفصلاً ،  
 يجب علينا أن نشير في كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما يسميه  
 في هذه الدراسة أنماط الأحلام في العصور الوسطى عند المسلمين . وفي  
 اللغة العربية ما قد يبحث على شىء من الغموض أو الإبهام في العلاقة بين  
 مدلول كلمتى «رؤيا» و«حلم» . ولقد ناقش «توفيق فهد» هذه  
 المشكلة في دراسته المخررة . «الكهانة عند العرب»<sup>(١٦)</sup> ، ولكننا في  
 هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو  
 سمعية تروى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها . سواء كانت عبارته  
 في ذلك هي الرؤيا أو الحلم .

يحتل الأدب الإسلامى في العصور الوسطى بقصص الأحلام ،  
 كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يجعل في الوقت نفسه مناقشات ضمنية  
 حول مشكلات تأويل هذه الأحلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين  
 من الأحلام يعمد إليها مفسر الأحلام قديماً . وهى تفرقة مهمة في  
 دراستنا هذه : فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين من على أساس  
 من دلالة النبوة فيها : أحلام النبوة المرموزة ذات التأويل ، وأحلام  
 النبوة الظاهرة المباشرة . ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد  
 في التأويل ، وإنما يبرز أنها مستفهم في حياة صاحبها . كما - ها في يومه  
 تماماً . ومن جهة أخرى ، فإن الأحلام ذات الطابع الإلهامى تتميز  
 بمحاصنين : الأولى أنها تنبأ بحادث أو أحداث تقع في المستقبل . ولثانية  
 أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن محتوى الحلم أو مغزاه  
 ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه بالكشف عن  
 هذا المغزى . وهذان النمطان هما النمطان اللذان تحدث عنهما «أحمد دروس»  
 بإسهاب في كتابه عن الأحلام ، الذى ترجمه إلى العربية حين بن  
 إسحاق في القرن التاسع الميلادى<sup>(١٧)</sup> ، ثم صار بعد ذلك جزء من  
 التراث الإسلامى في قصص الأحلام وتأويلها<sup>(١٨)</sup>

ونبدأ تحليلنا بقصة «دومة ود حامد» لطبيب صالح . وهذه  
 القصة البدعة تتكشف أحداثها من خلال كهات روى يتحدث بها . نرى  
 قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة . ولا يتدخل في ترويه إلا عند نهاية  
 القصة يتحدث الراوى عن القرية . ونقابله . و«صاحب» ونسب

ولقد ظلت الأحلام بفصل التراث الدينى والأدب الشعى تراثاً  
 حياً متصلاً ، فكتاب «تفسير الأحلام» لأحمد الصباحى  
 عروس الله<sup>(١٩)</sup> (وهو كتاب حديث في تأويل الأحلام) يجرى في تفسير  
 الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى ، مثل كتاب «تفسير الأنام»  
 في تعبير المنام» للذيلسى (ت ١١٢٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب :  
 «متطلب الكلام في تفسير الأحلام» المنسوب إلى ابن سيرين<sup>(٢٠)</sup>  
 (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة  
 نفسها ، كثيراً ما يتم طبعها في العصر الحديث ، وهى في متناول القارئ  
 العربى في المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات

بعد الحكاية : وإنما يتم تفسيرهما من أجل شحنة وحدة ، فكل منهما يسي صاحب الحلم بأنه سوف يعدى بعض الشقة ، ليكون بعد ذلك مرج عظيم وهذا المرج يأتي - كما هو واضح في الخاتمة - بعون من دود حامد نفسه : أو من شجرته ، وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الجانب التأويلي في الخاتمة يشكل جزءاً منها من قصة الحلم نفسها ، إذ يبدو في واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفنى الصحيح من حكاية الراوى من غير أن تتضمن جانبها التأويل أيضاً .

ورعنا كان الحلم الثالث<sup>(٢٢)</sup> هو أكثر أحلام قصة «الطيب صالح» أهمية ، فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم . لتسبح بود حامد . وقبل أن يأخذها نوم ، - وبينما هي في حالة بين العفوة والصحو - ترى فيما يرى النائم أنها تسمع أصواتاً تنزل القربان الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تنحى شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاي مع بقية أفراد أسرتها ، وتتصالح مع جارباتها ، ولا تعاني بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التي تثير انتباه القارئ في قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التي صادفناها في الحلم الثاني الذي عرضنا له من قبل ، وهي شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذي السحرة والياباب البيضاء . وفي تفسير الحلم الثاني عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية دود حامد ، في حين لا نجد في الحلم الثالث مثل هذا التعريف ، ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام للروية ، وظهور هذه الشخصية بها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أى شخصية «دود حامد» . وسوف يرى مغزى ذلك فيما يلي .

نبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة : أولاً أن الحلم لم يتم تفسيره ، فقد هضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم نمان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ، فقد كانا مثلاً للأحلام ذوات التأويل ، أى التي تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة بدخول مع قصة الحلم في إطار الحكاية المروية . وعلى نقبض ما نجد في الحلمين السابقين حيث يقدم الراوى تفسيراً تقليدياً للحلم ، كما تؤوله إحدى الشخصيات ، نجد في حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التي تقوم بها الشخصية ، لنتم بحقيق الحلم وتأكيده مراراً .

إن تقدم هذه الأحلام على النحو الذي اختاره «الطيب صالح» لا يخلو من مغزى . فقد قدم لنا أولاً حلمين تصديريين ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلماً ثالثاً يتم تأويل مراره عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيها بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذي الثوب الأبيض ، يصير من اليسير على القارئ أن يتفهم الحلم الثالث ، وهذه له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . ولحق أن كلا الحلمين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديماً ، ومع ذلك فقد وضعنا في قصة «الطيب صالح» بحث يسهل فهمها على .

شجرة الدوم أهم العناصر التي تتردد على لسانه في سرده للقصة ، فكل لأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه علماً تشأ فكرة استحداث شيء جديد في القرية سرعان ما تطرح جانباً ، لأن وجوده قد يهدد شجرة «الدوم» .

من أجل ذلك فليس غريباً أن نجد «شجرة الدوم» تحتل المركز لأساسي في قصة «الطيب صالح» . وفي القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج في حكاية الراوى ، ولذلك فإن من الممكن أن نضعها بأبها لا تتحرك في إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

حكى الحلم الأول<sup>(٢٣)</sup> قصة رجل استيقظ ليقتص على أحد جيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يقيم في منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أحد بغداد سير حتى عليه الجوع والعطش . وحينئذ أخذ يسلك تلافيفاً ، رأى عاية من شجر الدوم ، وفي وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «دود حامد» . وإذا به يعز تحبها على وعاء مملوء بالندى ، فيشرب منه حتى يأتي عليه . وفي تفسير ذلك الحلم يشره الحار بأن يقر عبنا ، لما ينال قريباً من المرج بعد الشدة<sup>(٢٤)</sup> .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم - كما قلناه الصديق - يجري على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل الثابلسي تأويلاً (رؤيا) مشابهة . حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة في تفسير الشئ في الرمال أثناء الحلم «الحلم والحزن والحسومة والتظلم»<sup>(٢٥)</sup> .

أما الحلم الثاني<sup>(٢٦)</sup> فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقتها عما شاهدت في نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها في سمينة ، وكان موجة عظيمة حمداً ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أصل السحاب ، ثم إذ بها تلقى في حفره مظلمة . فتعاف وتبدأ في الصراخ والعريل ، ولكن الماء يأخذ في الانحسار تدريجياً حتى على صفى النهر لشجاراً سوداء عارية من الأوراق ، تعطينا أشواك كأنها رموس الصحور . وتبدأ بعد ذلك صمتاً نهرياً في التحرك نحو الإطراق عليها ، كما تبدأ الأشجار في التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها النهر مبلغه فتصبح : «يا دود حامد» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهي الطلعة ، لحية وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تصرخ ، معادت صمتاً نهرياً كأنها ، وهدأت الأمواج ، وراحت حقول الفصح ، كما شاهدت البقر يرعى الكلأ ، وعلى إحدى صفى النهر رأت «شجرة دوم دود حامد» . وقد رست السمينة تحت الشجرة . وزل الرجل منها ثم ساعدها على الروول ، وقدم لها شجرة دوم . وفي تفسير ذلك الحلم أخبرنا صديقنا أن الرجل هو «دود حامد» . وأنها ستعاني من داء عصال يكاد يضرب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعاف منه .

ومره أخرى يشرح القارئ أن تأويل هذا الحلم مطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ، فاللوحة تمثل للشدة والعذاب في هذه الكتب<sup>(٢٧)</sup> . كما نجد في باب «الدخول في الماء» عند هؤلاء المؤلفين أن من يعبه ماء النهر ، فإنه يتلى عمره شديداً<sup>(٢٨)</sup> .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ، وإذا لم نأخذها الآخر في القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤياً يمكن فهمها مباشرة

وربما كان للمعنى الثعالي العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية في الأحلام - أهم من وجهة النظر الدراسية من أي توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل «ود حامد» أو «دعوان» أو غيرها. وقد تحدثت نتاجا من كيمبورن في بحثه الذي يدور حول تفسير الأحلام في المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذي يرتدى ربا أبيص، وبدى يظهر في الأحلام كصورة عظمية للرجل القدسي. كذلك فإن شخصية «شحات» - الفلاح المصري - برادها الحلم مثل هذه الشخصية<sup>(٢٣)</sup>

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذي اللحية البيضاء والثوب الأبيض في أحلام المعارية المعاصرين وبين شخصية نفسه في القصة السودانية القصيرة - بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة - يشهد على وحدة الأدب المعري الحديث، كما أشرفنا إلى ذلك من قبل. وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التي تجمع الثقافة العربية المعاصرة. وهي وحدة تمتد فوق عصر اللغة الموحدة هذه الثقافة

وتقدم قصة الحلم الواردة في «زحلاوي» والتي نعرضها بالتحليل فيما يلي تحصيلاً آخر في تصوير تلك الشخصية المهمة التي وردت أو فهمت ضمناً من الأحلام السابقة. «زحلاوي» تحكي قصة إنسان أصابه مرض عصال لأشياء منه. وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ «زحلاوي» الذي سمع أنه قادر على شفاؤه

ب. ويقع الحلم<sup>(٢٤)</sup> خلال حكاية بحث بطل القصة (بروي) عن «زحلاوي» في حانة اصطر فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليمنه على الوصول إلى «زحلاوي»، وهو الخاج «وس» ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر، فإنه سرعان ما ربح بفط في يوم عتيق رأى فيه الحلم الذي يحس بصده. وقد رأى أنه في حديقة لا يحدها البصر، حافلة بالأشجار الكثيفة التي تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم. كان يرقد على جبل من الياسمين الذي كان يتساقط عليه كالطرر، وكان رداد ناعورة ماء قريبة ترش وجهه وجبينه. وبه شعر الرجل بالراحة والسعادة، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله، ولم يعد بحاجة إلى الحركة أو الكلام، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلاً، إذ سرعان ما استيقظ من نومه.

لم يقص الراوي (بطل القصة) ما رأى في حبه من الخاج «وس» عندما أفاق من نومه، ولكنه بدأ يكشف تدريجياً أن رأسه مبتل بالماء فعلاً. وعندما حدث «وس» في ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقافه. وسين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه في هذه الحالة طلب إليه «وس» أن يطمئن، فإن هذا الصديق الذي كان يحاول إيقافه لم يكن إلا «زحلاوي». وعندما يدركه بأس شديد. لأنه اعتقد فرصة لقائه، فيعترف له «وس» عن عدم حبه واحتياجه الشديد «لزحلاوي». ويخبر «وس» بمحدث البصل المريض بما يحدث، يذكر له أن الشيخ «زحلاوي» كان يجلس إلى جواره بحثاً عن أحد من الياسمين جعله حول رقبته، وأنه قد أحدثه الشفة هـ، وبدأ يرش رأسه بالماء محاولاً إيقافه.

وربما جاز لنا أن نجد الحلم الثالث من أعماط حلم معجزة الشفاء التي يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض. وهناك عدد من أحلام لشفاء يروونها أسامة بن منقذ (٥٨٤ / ١١٨٨) في «كتاب الاعتبار»، وهي أحلام لا يتم محاسب عن تشابه في البناء القصصي بين ما ورد في هذا الكتاب وبين حلم قصة «الطبيب صالح»، بل تكشف أيضاً عن تشابه في التصور الموضوعي من ذلك ما يحكي عن رجل معلوح رأى عبا (رعى الله عنه) في أثناء نومه، حيث أمره أن يهبط، فهبس ويهبط روحه ليحبرها بما حدث. فلفتت انتباهه إلى أنه قائم فعلاً. وهكذا بدأ الرجل يمشي معافاً، ولم يعد إليه المرض قط<sup>(٢٥)</sup>. ويستطيع القارئ أن يثر على كثير من أعماط أحلام الشفاء هذه في الأدب القديم وكان السي (عليه السلام) نفسه هو صاحب معجزة الشفاء في كثير من الأحلام

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء في «نكت الهميان في نكت العميان» للصلبي (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣)، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان - وقد قصى هرباً من البيل مسح الكتب - بصحبه العسي، فلا يرى ضوء الصباح. وحينئذ أخذ الرجل يصرح ويكي حق غيبه اليوم، رأى النبي محمداً (ﷺ) فما يرى التام، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه، أخبره بما حدث، فطلب إليه الرسول أن يثرب منه، ثم وضع يده على جبينه، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه<sup>(٢٦)</sup>

هـ. نخط الخاضع من أحلام معجزة الشفاء - سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبي أم عبداً أم ود حامداً، يجمعه ضام مشترك، يد تدور كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم. ولكن هناك نماذج أخرى من أعماط أحلام معجزة الشفاء، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك، وهو ذلك الحلم الذي يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شيء ما خلال الحلم أو بعده، يترتب عليه الشفاء من المرض. ويقدم «نكت الهميان» مثلاً لذلك الحلم من أحلام معجزة شفاء في قصة تحكي عن «سماك» بين حرب، الذي كان قد كلف بصره، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) في الحلم فأخبره أن يقصد نهر الفرات، ويقص رأسه في الماء، وحينما مفتوحتان، وبذلك يرد الله عليه بصره، فلما فعل «سماك» هذا عادت إليه نعمة البصر<sup>(٢٧)</sup>

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء، من حيث الوسيلة المؤدية إليه، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم. ولعل أول هذه العوامل أن أحداً منها لا يتجه لتفسير، وذلك لعدم الحاجة إليه، وثانياً هو ظهور هذه الشخصية القدسية في كل منها.

وبمثل ظهور مثل هذه الشخصية في الحلم فال خير لصاحبه وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية الخفية في كتب الأدب القديمة أيضاً. يتحدثنا البيهقي مثلاً (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) في كتابه: «المحاسن والمساوئ» عن حلم بطله يتنسى إلى هذا النمط القدسي<sup>(٢٨)</sup> كذلك نجد أن «دعوان بن علي» يرتدى ثياباً بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمسين وعشرين سنة في الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه، سبي الطلعة، ثم يكشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا في لحظة في واقع الأمر<sup>(٢٩)</sup>.



الخارجي . وفي «رعيلاي» يبدو الشاهد المادي - وهو الماء الذي يحس به صاحب الحلم على رأسه - كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماما كما نجد في الشواهد للمادية للادج كيلبورن . ونصل المادى المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التي نمانها ، لا تنشأ من الحاجة الماسة إلى العثر دائما على موارد نامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه في قصة «مؤمل بن أميل» الذي رأى في يومه أنه قد أصابه العمى . فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلا<sup>(٢٨)</sup> ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هي التي توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين<sup>(٢٩)</sup>

ويجد القارئ في حلمي «رعيلاي» وعلى بن أحمد - صاحب السجاجة - هذه اللطافة ، فكل حدث في الحلم له ما يوازيه في العالم الخارجي . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة «تجيب محفوظ» في توصيح الحلم هي من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلا تراثيا قديما أو نفسيا حديثا<sup>(٣٠)</sup> . وهكذا يحق لنا أن نرى أن ما يجهد هذه القصة من إيهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التي يتم فيها تحقيق النتيجة في عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما يجده في قصة الحلم التي نعرض لها فيما يلي والتي وردت في قصة «عبد السلام العجيل» القصيرة بعنوان «الوفا» . وهو أن هذه القصة في حد ذاتها ذو معنى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سرى في أثناء حديث للقصة

ونبدأ القصة بحكاية «محمد ويس» لما رأى في منامه . حيث وجد نفسه ناصبي . وفي سورة «النصر» فما استيقظ من يومه فوجد إلى «محمد سعيد» فيه القرية وقصر عليه رؤيه . وعندما استمع لبقية إلى قصة الحلم سأل «محمد ويس» عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقا . فأجاب بأنه على يقين من ذلك . وشرع يقرأ آيات السورة حسبا أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من «ويس» أن يستعصر الله العظيم . لأن تلاوة هذه السورة في الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . ومحب

بن الحلم هـ - كما سبقت الإشارة . لا يحكي في القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤور . ومن جهة أخرى . فإننا نستطيع أن نقول إن الحلم قد تم تفسيره من جانب «ويس» بمعنى من المعاني ، وذلك عن طريق حكاية الأحداث معينة وقعت للبطل . عندما كان في حلمه . ومن حيث البناء الفني للقصة . فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بمس الدور الذي يقوم به تفسير الأحلام . أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم . كما رأينا في نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التي تصادف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة . وإن كانت تقوم بمس الدور الذي يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية وهذه الطبيعة مختلفة تؤسس علاقة جديدة بحدثات مغرى حقيق بين عالم الحلم وعالم الحقيقة الخارجي . فالحق أن الأحداث التي تشير إلى اليأس من ورداد الماء . لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية «ويس» لما حدث ، وإن اختلفت الصورة في كل من العالمين اختلافا طفيفا . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة في رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له في نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان متصلان متوريان . ولكنها عدلان متصلان للنشاط الإنساني . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقا ضئيلا<sup>(٣١)</sup> . وهذا الإيهام الذي يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثيلا لهذا الغموض في الفصل بين هذين العالمين في التراث التأويلي القديم لقصص الأحلام . فقد رأى علي بن أحمد الحنبل الأموي في حلمه أن أحدهم قد أعطاه «جاجة مشوية يأكلها» فأكل منها جاجيا ، مما استيقظ وجد ما بقي من الجاجة في يده<sup>(٣٢)</sup> . إن هذه الظاهرة شبه إلى حد كبير قصة الحلم الذي نقرأه في «رعيلاي» . حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجي . هي «رعيلاي» و«محمد القارئ الباسمي» وهذه . وفي قصة علي بن أحمد نجد الدجاجة . وقد ذكر «كيلبورن» عند مناقشة لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيرا ما ترد حكاية الأثر للمادى الخارجي بعد الحلم ، ليم تأكيد تحقيقه<sup>(٣٣)</sup> . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة . لا تؤكد تحقيق الحلم بحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التي تقع في عالم الواقع



«ويس» لأمر الفقيه ومأله . هل هو متأكد مما يقول ؟ ، فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» فى حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك - أكثر من أربعين يوماً

ونعكس القصة بعد ذلك من نهار القرية التى عاش فيها الرجال ما يهم من القدرى أن أهلها كانوا جميعاً ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها بمجاناً واسعاً . وهذا بالطبع من باب الإيهام عما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم «لمحمد ويس» حقيقة لا مفر منها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وهذا تدهورت حالته الصحية عموماً ثم من حين كان يوم التاسع والثلاثون

فى مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معروفة القرية لاسم «ناجى» . الذى كان غائبا فى دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس - كما يكتشف فيما بعد - على عداء طويل المدي بشيخ قرية «محمد سعيد» سبب ما يشره بين أهل القرية من خرافات وخرعيات . وكان الشيخ من جابه يرميه بالإلحاد

وعلى الرغم من أن «ناجى» كان شديد الاعتقاد بأن الشيخ سيجعل إما كان يقتل «ويس» وتأويله لحلمه على هذه الطريقة - كما كان يعلم خبرته السابقة من القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقتل من تأييد الشيخ ومروءة فيهم من قبل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» فى وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفى يده نية من تين الصبار اشراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن «زين العابدين» - أحد جلوده سابقين - قد أيقظه وأعطاه هذه المرة من نمار الحنة - ليحملها إلى «ويس» . هذا صلى وقرأ سورة النصر . فإن الله يمد فى عمره ليرى جهاده

وقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع . فم شعاعه وسمعت القرية كلها بالقصة . وما كان من أمر «ويس» . وكان مما ترتب على ذلك أن اعلم - وقد استنصر ما يجب عليه من الاحترام لجدته زين العابدين - دخل فى صندوق المصلين فى صلاة الجماعة خلف الشيخ «محمد سعيد»

وأول ما نلاحظه فى حلم «ويس» أنه يحكى لحقه القرية الذى تنوّل تفسيره . وهذا مهم لسبب : الأول هو أن الحلم هنا يصير ليكشف عن معناه . وكذا هو أن الفقيه هو الذى يقوم بتفسير الحلم . وتحكم وضعته فى القرية . فإن هذا التفسير يكتب حالة خاصة من القداسة .

كذلك مما نحب التنبه له هنا طسعة التفسير الحقيقى للحلم . حلم «ويس» الذى يتضمن قراءة سورة النصر بصرفه «محمد سعيد» كرمز لسموت المفاجئ لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نصه بزل سورة «النصر» هو نصع قديم يمكن العثور عليه فى كتاب التابلسي<sup>(١٢٦)</sup>

ولإضافة إلى ذلك . فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن

بعد من أحلام «نبوءة الموت» . وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره نموه القريب . وهناك كثير من الأحلام التى يمكن أن تتساءل ما مع حلم قصة «العجلى» : فى «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلى (١٠٨٩ ، ١٦٧٩) - على سبيل المثال - نجد حذر شمس الدين محمد - الذى رأى عما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة «يوسف» - فصر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته ذلك . وقد مات بعد ذلك كما قالت نبوءة<sup>(١٢٧)</sup> . وفيما يتعلق بقصة «ويس» نفسها . فإن هذا الحلم يحكى على نفس النمط الذى عرّف به فى قصة «العجلى» . هو الخائى نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فكتب ذلك رمزاً لتعبير عن موته العاجل

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قرعة لقرآن يست وحده حلام نبوءة الموت . فشمس الدين أبو عبد الله رأى فى منامه أنه يموت فى شهر محرم . فى مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة . ولقد حدثت كما رآها حقا<sup>(١٢٨)</sup>

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «بشيث بن إبراهيم» الذى كان قريبا . والذى رآه أحدهم فى نومه يقرأ قصيدة شعرية تبدأ به فى العام الثامن والخمسين من عمره . ولم يبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أحياه بأنه قد بلغ صلا عامه الثامن والخمسين . وأن روحه إنما تكشف هذا الحلم عن نبوءة وفاته<sup>(١٢٩)</sup>

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» حلم ترائى من حيث صورته وتأويله . بل نستطيع أن نقول إنه حلم ترائى من حيث طبيعة الموقف الذى يشهده . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصيغة الترائية فى قصص الأحلام . بصفة عامة . وإنما يبيننا الآن أن بشرى إلى أن الحلم الذى - أو لنقل صراحة الحلم المزعوم - هو فى ذاته حلم ترائى فى جوهره

وس الواصل أن طوائف زين العابدين - أحد جلود «ناجى» - به ليلا . لم يقدم للمارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق . فإن القصة تحكى أنه أيقظه من نومه . ولكن طبيعة رواية هذا الطيف لطريقة متعددة جعل منها حدثاً شبيهاً بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدى فى هذا المقام أن نحقق القول فى طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلقاً أو رؤيا تمت فى أثناء يقظة صاحبها . وإنما يبيننا فى الحقيقة ظهور هذه الشخصية الهيبة الهيبة . وتحقق نبوءتها . أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق . ولقد حرصنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القديمة . فيما يتصل بقصة «الطيب صالح» . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصف أحياناً بالقيام بأعمال معينة . وتنتج قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأعمال من مكانة هذه الشخصيات الهيبة . التى تظهر عادة فى الأحلام بعد موتها . فكانت فى حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم . فهى كذلك بعد موتها

وتلك ظاهرة شائعة فى تأويل كثير من الأحلام فى العصور الوسطى . من ذلك ما نجده فى حبر حلم «على بن أحمد الأملدى» الحلى الذى سرق منه ثياب من حرير . فقد جاءت شيعته فى المنام وأنبأه باسم

محتاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق. وفي المستوى الثاني يقوم الخلق بوظيفة قصصية هامة، إما تشبيل نمطة التفاه مع الشبح - كما نجد في رعبلاوي - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التي تؤكد النمطة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص، كما نجد في ود حامد وشجرة الدوم في قصة «الطيب صالح». ولكن الاستخدام الفعلي لحكاية الأحلام في القصص الثلاث - وخصوصا عندما يتم التماس فيها محتملة - يسمح لنا بأن نرفع تحيلنا إلى مستوى ثالث من التجربة، بحيث نقول في إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث. وهي تراثية من وجهتي.

**أولا:** لأن المواقف فيها تستدعي ظروفًا وملاسات وشخصيات تراثية. وهنا واضح في قصة «دومة ود حامد»، حيث تمثل شجرة الدوم التراث (١٨). وفي قصة «زعبلاوي» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوبية قادرة على الإيحاء بذلك (١٩)، وخصوصا عندما نتذكر أن ما أربط بالحلم الذي تم في الحانة بفعل السكر هو من أصدقاء روايات صوبية ترى أن السكر بالحمر أو المهدر مقدر بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوبية (٢٠). أما العناصر التراثية في حلي قصة «وليا»، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قلنا.

**ثانيا:** هناك بعد ذلك معنى آخر يحور لنا على أساسه أن يرى هذه القصص الثلاث نمطة للتراث، وهو معنى أدبي خاص، فن الحالات الثلاث التي عرضنا لها نجد الملابس المحيطة بالأحلام، ووصف ما تتضمن من الفكرة، والطريقة التي يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصي الأكبر الذي توضع فيه، بالتأويل، أو التحقيق، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيرا ما ينتج الكاتب في تقديمها الأساليب المستخدمة في كتب التأويل القديمة. ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة في إطار من الشكل المعنى للقصة القصيرة، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها.

ومن الواضح أنه عندما يتم تصميم عنصر تراثي، أو استخدامه بصورة من الصور في عمل أدبي حديث، فإن معناه يتحدد وفق للملابسات والظروف المحيطة التي يقدم في إطارها، ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحدد هذه الملابس والظروف. وهذا يعني أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعي بذلك أم لم يكن - حينما يستعمل وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذي تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث. وهذا واضح على الخصوص في مثل هذه الحانة، فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصبح العنصر التراثي الأدبي نفسه رمزا للتراث.

إن لفزي الأيديولوجي للمعالجة الأدبية هذه العناصر التراثية

من سرق الحبر، وبين له أين وضعه. وقد استجاب «علي» لتصحية شبحه. وقام بعمل ما طلب منه، معتقدا بأن هذا الشبح صادق وثقة بعد ثباته. لأنه كان كذلك في حياته، فاسترد ما ضاع منه (٢١). والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الحليلي المهيمن في الأحلام كان شاعرا إلى حد كبير في العصر الإسلامي الوسيط بحيث أمكن استخدامها (في الحلم المزعوم) بطريقة مصادرة بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسقوط روعي في حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعريف موقف شخصية من الشخصيات التاريخية. والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة، وهي تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن نصنع حد فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا (٢٢). وبذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة في مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر.

ذلك أن حلم «ناحي»، وما يرتبط به من فائدة مباشرة، يتطابق مع ما نشه في ذلك مثل حلم «محمد ويس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية - ولكن هناك وجها لها للاختلاف، قصة حلم «ناحي» - كما نعلم - لا تمثل رؤيا حقيقية. وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحاً لدى القارئ، إذ بين أن الحلم كان مختلفا عن أهل القرية «ويس» بأسرجاع نفته في نفسه ومواصلة الحياة. وبعبارة أخرى، فإن هذا الحلم الذي هو تراثي من حيث صورته ومصنونه، لم طريقة استخدام المؤلف له في القصة، يقدمان هنا من عقد في إطار من فكرة التريف التي شأت في ذهن معلم القرية. وهذه الطريقة الساعرة في استخدام نمط تراثي من الأحلام تؤكدنا الفكاكة التي يشتملها القارئ، وهو يدرك أن الفكاكة التي اعتقد «ويس» أنها من ثمار الجنة ليست في الحقيقة إلا من ثمار دمشق. وهذا يتفق في جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام المصيلي» من فكرة القصة، إذ يبدأ بصها بحكاية رؤيا تراثية تروي عن أنها ذات أدنى شديد لصاحبها، وتلدان بوصفها مزيفة. ولكن يغفل المصنف بالحديد كاد للمعلم مصطرا إلى اختراع حلم مصاد، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا - لا يريد ريدا من الحلم الأول. وتأتي لفظة السحرية الأخيرة في حانئة القصة، حيث نجد «ناحي» المعلم مصطرا إلى الصلاة خلف «محمد سعيد» فيه القرية. وهذا يدل في رأي المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث لتفادي سوف يقع في شباكه، كما يدل على أن كثيرا من يدون كتابهم من خلاصة المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشدة التراث وأسرره.

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث، وهي بمواها الخفاص تدل على أن الملق قد يتصرف إلى المنصر التراثي في الأحلام فحسب. ولكن دوران قصة «المصيلي» حول عناصر تأويلية صرف، تكشف ما حتى في القصص الثلاث موضوع الدراسة، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا.

واحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث. في المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه محسب، وهو في ذلك قد

كان من المناسب تماماً لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة في هايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعلاوى» ، تماماً كما بدأت في إطار هذا التحليل يبدو المعنى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلف هذه القصص حين لم يستحدثوا رايوا واسع المعرفة ولا صلاح للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بصير المتكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية في أثناء القصة ، وهو في «دومة ود حامد» متعصب ، وفي «الرؤيا» معاد ، وفي «زعلاوى» لا يزال يجرى البحث

إلى التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا يسع من حقيقة أنها جميعاً معيبة بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام في محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التويلات الثلاثة في قصة «الطيب صالح» بعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتبناى الثاني بالمرض الذى يعقبه الشفاء ، في حين يجد صاحبة الحلم الثالث نشق من مرضها . وفي الأحوال الثلاثة يمثل الحلم - ومن هنا التراث أيضاً - الصحة والخلص . وفي «زعلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعاني منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيراً فإن الحلم في قصة «رؤيا» هو مصدر الصحف والموت . وما يوقعه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عتصر إيماني فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ، فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلي» يوجب الخلل ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤلماً وغير محدد لمعوم الإنسان الحديث

القصصية واضح تمام الوضوح في قصة «العجيلي» : التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة التراث ، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حائق لتأثيرها . مؤلف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماماً : فالقصة تقدم في خط واضح ذى إشارة دائمة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هي في باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما يبدو روح السخرية في عجة المؤلف عندما يتناول أعمال السباسبين الذين قلحوا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهى تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام في رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجيا محدود . ولذلك فإن المؤلف يصرح في نهاية القصة بأن هناك مكاناً لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا<sup>(١)</sup> . والمؤلف في قصة «زعلاوى» بلا شك هو أكثر المؤلفات الثلاثة مراوحة . فبينما يجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، يحاول أن يجمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تزدى إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا يتصل من واقع عن طبيعة الخطيئة الإنسانية ، أو حل الأقل جزء لا يتصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة ألكسندر الوجودى : وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية في عالم يعوزه ذلك . ولا يخفى بطل القصة ذلك الترافى المشهود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم . وهو الملحظة الوحيدة التى تم لها فيها الاتصال بزعلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيماني من التراث وحين شديد إليه . ومع ذلك فإن قبلية تأويل هذا الحلم تأويلًا تراثياً من جهة ، وتأويلًا واقعياً حديثاً من جهة أخرى - يعكس ضمناً معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلاً من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية في وضوح تام ، كما رأيناها في «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها في «الرؤيا» ، يجد «زعلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ، بل إن الإنسان لا يدري هل قرأ حلاً تراثياً ، أو حلاً حديثاً ، ولذلك فقد

## • هوامش

(١) للاطلاع على عدد من البحوث الفرعية في مشكلات التراث في الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يرجع العدد الخامس من مجلة «فصول» - مشكلات التراث ، العدد الأول لسنة الأول عام ١٩٨٠ . وانظر أيضاً

Sabry Hafez «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Outhwaite, ed. *Studies in Modern Arabic Literature* (Warminster: Arts and Philosophy, 1975) p. 106.

(٢) انظر

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» *Journal of Arabic Literature*, V (1974), p. 93.

(٣) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» في مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ - ص ٣٣ - ٥٢

(٤) نجيب محفوظ ، «زعلاوى» في مجموعته القصصية - ديار الله - بيروت ، دار الفلم ، ١٩٧٢ - ص ١٣٥ - ١٥١

(١) انظر مثلاً

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al-'Ujayli and his Maqamat», *Middle Eastern Studies*, XIV (1978) p. 206.

(٢) انظر مثلاً مقدمة محمود مزلاوى في الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان *Arabic Writing Today: The Short Story* القاهرة ، مركز الأبحاث لأدبيات الشرق الأوسط ، ص ١٩ - ٢١

(٣) انظر مثلاً دراسة من مختارات عن التراث العربية بعنوان

*Images of the Arab Woman: Fact and Fiction*, (Washington, D. C. Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضاً ص ٧٧ - ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim», *Journal of Arabic Literature*, VIII (1977).

(٤) راجع في ذلك مثلاً حديثاً من تأليف هيلانة سوربال

Hilaine Sourbal, *L'Éternel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz* (Cairo, L'Organisation Égyptienne Générale du Livre, 1978).

(٣٣) Benjamin Kilborne, *Interpretation de rêve au Maroc (Paris)*, La Pensée Sovereign, 1938), p. 25; Crichtfield, *Shahhat*, p. 223.

(٣٤) نجيب محفوظ ، وديلاوى ، ص ١١٨ - ١٥٠

(٣٥) دلسع مطرة قضية عريقة لهذا الموضوع في كتابه

George Devereux, *Reality and Dream Psychotherapy of a Plains Indian* (New York, International University Press, 1951), pp. 86- 87.

(٣٦) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٠٩

Kilborne, *Interpretation*, p. 299

(٣٨) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٩٩

(٣٩) ربيع ليلة نمرى مثل حالة الفموض الذى يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشهي في السودان ، القاهرة ، المطبعة المصرية للعلماء للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه سونكه Sonneh حيث يذكر أن لفظة الأدبية هذه الفصحى توضع في المقابل إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشارى ووالى في وقت واحد ، انظر

S. Sonneh, «Zabalawi Author, Theme and Techniques» *Journal of Arabic Literature*, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حفظ والمسكرى» قد أورد قصة حلم شبيهة بما نجده في قصة وديلاوى ، ولكنها لا تحتل هذه الأزدواجية في التأويل التي نلحظها فيها . فنظر نجيب محفوظ ، حفظ والمسكرى في محنة القصصية ، هذا

الله ، ص ١٩٢ - ١٩٨ .

(٤١) البديلى ، الرزيا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلس ، تطهير الأيام ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨

(٤٣) ابن الهيثم الحنبل ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، بيروت ، المكتبة التجارية للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، مطبعة السباع ، ص ٢٤٨

(٤٤) ابن الهيثم ، شذرات الذهب ، الجزء السابع ، ص ١٨٧

(٤٥) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ٢٠٩ . وانظر أيضا قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ديه ، طهفة القريد ، تحقيق محمد أمين ، وإبراهيم الأبياري ، وعبد السلام عارود ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ ، الجزء السادس ، ص ١٦٣

(٤٧) أنظر

Fedwa Mahi-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi» *Studia Islamica* XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) لما بلغت النظر أن أحمد نصر في دراسته عن الظاهر الشعبي للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الإسلام ، مع أنها جزء من الذات الشعبي الذى في القرية ، وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة أنظر

Ahmed A. Naze, «Popular Islam in al-Tayyib Salih, *Journal of Arabic Literature*, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر

Sonneh, Za 'alaw, p. 26; Hamed Sakhat, «Najib Mahfuz's Short Stories» in *Oriental Studies*, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا

A. J. Arberry, *Sufism: An Account of the Mystics of Islam* (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

(٥١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢

(٩) عبد السلام العجيل ، ١٩٧٠ ، في مجموعته القصصية ، فاديل شيبه ، بيروت ، دسرى ، بدون تاريخ ، ص ١٧ - ١١٦

Kilpatrick, «Arabic Novels», p. 99.

(١١) أنظر بحث هيلارى كيباتريك

(Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani» *Journal Of Arabic Literature*, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Mahi Douglas, «Dreams, the blind, and the semantics of the biographical notices», *Studia Islamica*, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد الصمدى عرض الله ، تطهير الإسلام ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ١٩٧٧

(١٤) النابلس ، تطهير الأيام في تميز القام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الاحلام ، القاهرة ، عيسى البابى الحلبي ، بدون تاريخ

(١٥)

Richard Crichtfield, *Shahhat: An Egyptian*, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223.

(١٦)

Vincent Crapanzano, *Tahama: Portrait of a Moroccan*, (Chicago University of Chicago Press, 1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧)

Ion Servaneau, *Cases of the Reincarnation Type, Volume III. Twelve Cases in Lebanon and Turkey*, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(١٨)

Toufic Fahd, *La Divination Arabe*, (Liden: E. J. Brill, 1966) pp. 289-292.

(١٩) أرناليدورس الألبوسى ، كتاب لعمى الرزيا ، نقله من الوثائق إلى العربية حسن بن إسحاق ، طبعه رفيع فهد ، دمشق ، المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٦٤ ، ص ١٠

#### Fahd, Divination

(٢٠)

(٢١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب الفتوح «الفرج بعد الغمة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه القولة ذات طابع دينى خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الاحلام

(٢٣) النابلس ، تطهير الأيام ، الجزء الأول ، ص ٢٥١

(٢٤) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٢٩ - ٤٠

(٢٥) النابلس ، تطهير الأيام ، الجزء الثانى ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٤٥

(٢٨) مسامة بن عطاء ، كتاب الاعتبار ، تحقيق صيب حو ، بيروت ، ١٩٣٠-٤٠ ص ١٧٧ - ١٧٨

(٢٩) الصمدى ، نكت المبيان في نكت المبيان ، تحقيق أحمد زكى باشا القاهرة ، مطبعة خيالة ، ١٩٦١ ، ص ٣١٢ وهناك مثال آخر يشار به إلى شخصية الرسول يمكن ملاحظة في كتاب السخاوى الفتوح الملاحق لأهل القرن التاسع - بيروت ، دار مكتبة الفقيه ، بدون تاريخ ، الجزء العاشر ص ٣٢٤

(٣٠) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٦٦

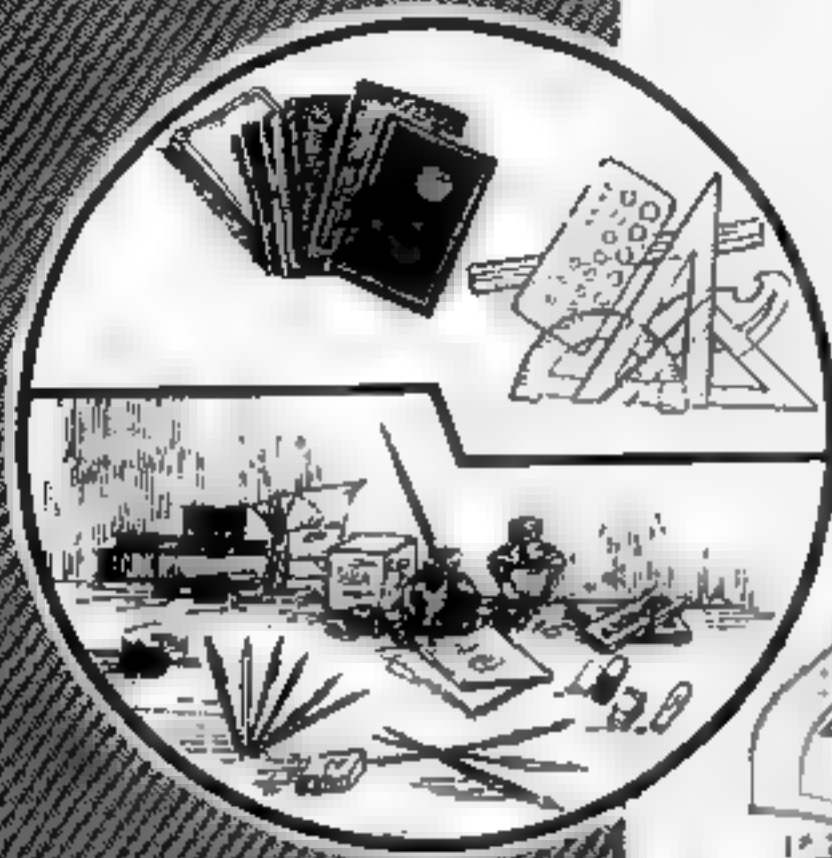
(٣١) البشير ، المحاسن والمساوى ، تحقيق محمد خير الفضل إبراهيم ، القاهرة ، مكتبة محمد مصر ، ١٩٦٩ ، الجزء الأول ، ص ٥١٦

(٣٢) الصمدى ، نكت المبيان ، ص ١٥٦

# الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «رومي»



الحكاثة على  
كأس الإنتاج  
ثلاث سنوات متتالية



يسرنا أن نعلن عن توزيع  
مختلف الأصناف المكتبية  
وبالأخصار الرسمية  
ومن أهم الأصناف

\* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسبير التسليم فوراً  
\* مراوح مكتب وبجاسم كل التليفزيون  
\* أظاظا \* مكاتب حديثة \* مكاتب مستوردة  
وخزان حديدية \* كشكول حر وأدوات كتابية  
وهندسية \* ورق كالك ورسم  
\* ورق كتاب وطباعة  
\* أقلام حبر جاف ورصاص  
\* حبر رومني الفاخر  
\* المنتجات الورقية المختلفة

بلوك نوت • ظروف • أجهزة  
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام  
يباع بمتجر شلوهوب

● فرع ستاندر مستيخري شارع عبدالقادر عزوت  
● فرع بجانس شارع البورصة الجديدة متفرع من قاهر النيل  
بمخبره فرع الشركة بالمحافظات :  
الإسكندرية الوجه القباب الوجه البحري

القاهرة : ٣ شارع شريف  
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ = ٧٥٦٤٧٧  
الإسكندرية : شارع طلعت حرب  
ت : ٧٤٥٦٤٣  
ت : ٨٠٣٧٨٢



# حول وظيفة العنصر الأسطوري

## الرائية المصرية المعاصرة

« وفي لحظة معينة يظهر الزوبيل ، يفرغ الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، ويسكر الشوك .. »

(الزوبيل)

« ... ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ، مرة هو حيوان من ذوى الأربع يوجه أصغرها مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة داعم كالحية الرقطاء ، أو نافث شبك كالمكبوت .. ولم تكن النيران بقادرة على حرقه .. »

(دوائر عدم الإمكان)

« .. وكانوا يتحدلون عن شبح التاجر ، ما من واحد هنا إلا وراه ، أو يجمع رطل حوافر البعثة في إيقاعها المنتظم الصارم .. »

(التاجر والتفاح)



ومما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة - عند بويج - تكمن في اختلاف العصر الأسطوري بشكل جوهري عن العصر التاريخي ، إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بيبها العميقة الدائمة في الحياة والكنائس<sup>١</sup> .

والسؤال الذي يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو

« كيف تمكن غوظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أثرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الوقائع أسهمت من خلال تعديها لمظهره الخارجي في نفس رموزه ومفاهيمه . وتوثيق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعي ؟ ! »

منذ أن لحا الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة ، أو بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني<sup>٢</sup> - كما يقول العالم الأنثروبولوجي الكبير ليفي شتراوس - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بافتتاحها الدائم على عالمه ، أمية في التقاط الأسرار التي تختبئ تحت سطحه نادر ، ودوربة على توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأسيس الوعي به

روائع والأسطورة عنصران لا ينحصران عن حركة النمو الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) - بل على العكس من ذلك يتداخلان ويمتزجان أحياناً في نسج واحد على أكثر من مستوى

والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ماوراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الخلف ، والاستدلال ، والتكليف ، والتصميم ، والإشارة . الح

يقول جمال الغيطاني في الجزء الأول من روايته (الزويل) تحت عنوان : **أ . ب . ج . د . هـ .**

«وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط ، شربنا النون لأدرك ، نلون به نحاعنا ، صحننا ، رعننا . ربنا أمتعت فوق برمن ، احتضن بعضنا بعضاً .

قلت عندي الدهان السحري الذي قرأت عنه في ألف ليلة ، ندهن أقدامنا ، يصبح العالم كله قطعة بابسة ، لا يلد الماء ، عشى في أنحاء الشمس ، صحتك فتحي ، عيناه ترقان ببحر أررق عميق الزرقة واسمه الأحمر ، قلت . رعباً أصاء في الليل بور أحمر ، شفت يده الهواء الطري ، مزج إبريل العذب ، الماء لمنح في قلب أغسطس توقعت فجأة ، تصلب جسمى ، في مزمووم ، فتحي .. لبحر من أمامنا والحبل من ورائنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام ...

عدوية الحياة ، بحر بيض رقة كأني ، العنق ، أي لون ررقى ! نطفنا نعلو للصخور ، يتقل كل منها الآخر . . .

وفي الفصل التاسع من رواية (دوائر عدم الإمكان) يكتب محمد طوبيا

«مضيت في طريق ، أبكى رفيق ، السكة موحشة والبرد فيه الضرر .. الفأر الأبيض يفرض نصف يومى والفأر الأسود يفرض نصفه الآخر .. والعول في نهاية السكة مفتوح الفم ، ينتظر توقف القلب ، ولا أجد أمة هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، صرت كالسكك الصغير في البحر الكبير ما أنا راسي ، وضائق حال صارت مراقد الليل أوسع من مناماني ، وصارت مقاطع الليل أصبغ من جروحاني . .

والرموز هنا حل اختلاف نوهيتها (الرموز النوبية وبصرية الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، الفول المفتوح الفم) لا ترمى بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائي معصب بل تسعى كما يقول - ليكو - إلى الانسجام بالعالم الخارجي من خلال معجز عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعاده استيعاباً شاملاً على نحو فلسفى وعمى دقيق ومن ثم فالاستعمال المعوى يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيما بعد على مستوى بلاغى أكثر تعقيداً ، حيث يبحر معنى الاستعارة والتمثيل ، ويتدرج - من ثم - على مستوى دلالة من إحداه المعنى إلى ثابته أو تعدده .<sup>(٢٧)</sup>

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المشعب بأبعاده ورموزه الشبكية ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف صروب متعددة من «التقابلات» و «التوافقات» و «التوازيات» في حقل اللغة

يقول إسماعيل حمزاً ذكرياته عن حبيبته (منهى) في روايته «الزويل» «حتى لو اعتليت البراق فلن نلتقي ، لو ربطت روحى إلى

وقد لفتنا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف المنصر الأسطوري بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واحداً منها مادة لهذه الدراسة لتطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث في فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة في الرواية المصرية الحديثة ، ولكلهم على الرغم من هذا يتممون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية في بلادنا والروايات الثلاث على الترتيب هي :

١ - الزويل ، لجمال الغيطاني . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية لمراقبة ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧)

٢ - دوائر عدم الإمكان ، محمد طوبيا . منشورات الحديدي ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ - التاجر والتفاش ، محمد البساطي . عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة - ٦ .

• • •

والتوظيف الأسطوري في الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتعنى في النهاية بالدلالة الأخيرة التي نصيب إلى رؤية الواقع بدءاً إنسانياً وخبياً خاصاً ، يساعد - في جوهره - على اجتلاء غموض الكون ، والحل بين طرق الوجود ، (المحسوس والمفهوم) واستقطاب ما يجمع بينهما في رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التي سوف نتناولها بحد قليل بالشرح والتحليل هي

هي

١ - مستوى اللغة .

٢ - مستوى الشخصية .

٣ - مستوى الحدث .

### ١ - التوظيف الأسطوري على مستوى اللغة .

يقول ميشيل فوكو «إن الأسطورة هي مزج من اللغة الشعرية . ويربط «نشير» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يمثل فيها نفس نوع البناء لرمي . ومن ثم يؤدي كلاهما وظيفة واحدة في التعبير<sup>(٢٨)</sup>

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا المنصر الفني الأثير ، في تشكيل بيئتها ، وتحميل عناصرها الدالة هذه الطاقة الإيحائية والسحرية تكاملاً ، بوصفها طاقة خلقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته المعاصرة بظهيرها في الماضي .

إن وفوكو «يطلق في بيوته الأستيمولوجية من معادلة مهمة توحد بين السبب والاشعور والرمز واللغة . والرمز - كما يقول - إرست كاسير - لا يعكس جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها ، حيث تترشح فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعير لغة الأسطورة كثيراً من الخصائص التي يتميز بها الشعر

ساق الرخ لن أتمد إليها .

وحين يثور في نفسه صجاة هذا التساؤل العجيب

وما الذي يجري لو بردت الشمس ، انطفأت ، همد القمر  
الملء ؟ !

يجب في ولي حنون .

«بقينا حبي الراق ، بطير بنا ، بحر الآفاق ، طرق باب  
السما الثالثة ، الرابعة .»

وعن طريق المقابلة بين وظيفة «الراق» في السباق الأول ، حيث  
يسبح عجم ذهب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوصفه  
الحديد في وقع غريب لم يأنفه من قبل ، ووظيفة «الراق» في السباق  
الأخير ، حيث يمثل الخلاص في مجاورة العالم الأرضي إلى العالم العلوي  
بماه من سحر وشعافية تعكسها الطبيعة المقدمة لتلك الرحلة . تتضح لنا  
الدلالات الخفية التي تفصح إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث  
«الإسراء والمخارج» في محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ،  
يسعيان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر نجاسة  
وانسجاماً .

إن الكاتب يحدد عن طريق (التوازي) إلى وضع «عالم  
«الزويل»» بكل توقيته وتفاصيله المدهشة ، في «مقابل» «عالم  
«المحصن»» بكل توقيته وتفاصيله كذلك ، بل إنه يحدد إلى تصوير ما  
في العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متألقة ، في رسم شخصية  
«إسماعيل» عما تنطوي عليه من مثالية وصدق وبراعة ، ليفهم بينها وبين  
شخصية «فصحى» علاقة تدخل وتكامل واندماج ، عما ترمز إليه هذه  
الأنثوية من بضع وواقعية وخبرة بالحياة والناس

و «إسماعيل» بهذا التكوين المزاجي والنحوي يقف عاجزاً أمام  
تحولات الواقع . لقد قلب به بالرغم منه في تجربة جديدة وغريبة ، وهو  
يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحر والقلق أن يخرج من المص  
«مصوب» . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل  
الدمص .. ألح ، كل هذا يخلق لديه إحساساً بأنه يعيش لحظة البداية

الأولى

«وصدنا بداية العالم ، حرنا الصراط .»

هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نمر الصراط ؟ كم قطعنا ؟  
تقدس المسافة بالآلاف الأرواح .

وهو يبحث عما يختصر هذه المسافة بينه وبين الحياة : بين بداية  
العالم حيث (برودة الشمس وانطفاء ضياء القمر الملتصق) وبين  
«مساء» ، حيث العالم الذي يحمله الذهب والفضة والأمل ، متملاً في  
محنته «منتهى» .

«عيناها مغلان على من مكان خبي هنا ، تتركاني ، تعرفان ما  
تكرهه ، لكن أين هي ؟»

أي بعد ، أي عبق محقق !

لأنه لو أسافر عبر الزمان ، أقطع الأيام والسنين !

وكما كانت رحلة «الإسراء والمخارج» تبتاً لقلب التي عليه السلام  
إزاء للصاعب والمحن التي تعرض لها ، بعد أن فقد سنده في الحياة  
متمثلين في زوجته خديجة بنت خويلد ، وصه أي طاب بن عبد  
الطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع «منتهى» إلى آفاق السماء - كي  
صورت له أسلام بقطعة نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وعصاة  
الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم المحاسن والعيوب .

وعند ضياع «فصحى» ، وتساؤل الأمل في العودة إلى  
«منتهى» ، يربط «إسماعيل» بينه وبين «الحسين» «سيد الشهداء» من  
جهة ، وبين «أوروريس» من جهة ثانية ، وبين «حمزة بن  
عبد المطلب» من جهة ثالثة ، وبين النبي «محمد» عليه السلام من  
جهة رابعة ، ويوجد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية  
«منتهى» ، ويصبح «إسماعيل» - منتهى - الحسين - أوروريس -  
حمزة - محمد - وحيداً في مواجهة العالم ، وقد تحل عن كل شيء ،  
وتحل عنه كل شيء .

«الساغر على حافة الفناء يلمح الماء في أقصى الصحراء ، وهم ،  
كيف يمشي العالم ؟ ؟

الصحاح في عجز عظامي مر ، هجرني الطائر المصح ، مات  
الرخ ...

يجز رأس في كربلاء ، يملك دمي تشربه الصحراء ، يعلق رأسي  
لحوق اللياق ، تثر أطراف في أركان الأرض ، ليس لي من  
يحميها ، أزعق في وجه الخلق ، هند بيت عتبة ترصد حمزة بن  
عبد المطلب ، تأكل كبدي ، رموك يا حبيبي ، يا حاصري ، يا  
منتهى ، تحت أسوار الطائف بالحجارة ، عذبت في المهجر ،  
آه . يشج رأسي ، يلمس الشوك قدمي ، تأكل حرارة الصخر  
قلبي ، أصرخ فيسكت العالم ، يهد العالم ..

إنه يخرج هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك  
الشخصيات لكي يصبح في وسعه أن يبحث البعد الأسطوري  
للشود للشخصية الأسامية «إسماعيل / منتهى» في توحدها  
الغريد

وهو يجمع في ذلك إذ يتجاوز - عن طريق استعلاص  
الإمكانات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل في خدمة  
التوصيل الدلالي - كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ،  
ويعلق على عنصر الزمان والمكان في سبيل خلق نموذج الذي  
يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام

• • •

وتلعب اللغة في «دوائر عدم الإمكان» دوراً كبيراً في مسح  
شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

حيث تصبى نوحاً من العموص والرهة على العناصر الكونية من جانب ، ونسبى إلى خلق علاقة خفية ووثيقة بين هذه العناصر و «العامل الدلالي» في الرواية ، متمثلة في «عواد» ، من جانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها في أكثر من موضع

«قبة لباطن القدم الجوى ، ثم قبة لباطن القدم اليسرى ، ثم لم يتألك السلم ، فنفق وهلل ، سمعت - وأقسم على هذا - يرتل لست احسن والجمال» .

«دانت على السطح ، فرعد السطح وتعلق الخياد . وتعثت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، الزراب . الزرع ، الصاعد ، الحبل ، القلط ، النجوم ، الفراء» .

ومن جميع الأشجار طارت أطياف في غير مواعيدها وجاءت وحفت فوق السطح ، ورحفت زواحف وحشرت مبيورة تطل عند السور ، وامتلا المكان بصغار الحيوان ، وتألفت القلط والفئران» .

ويجاور التشخيص الحلى للطبيعة هنا المستوى الدلالي السطحي إلى نوع من ثنائية الرؤية لمعاصرها ، فهي توصف كإلهي في الواقع الموصوعى لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجى ويصل معناها في لوحة الوجود كرمز كوني لمعنى وسفره ودلالته .<sup>(١١)</sup>

وبعد «القمر» في «دوائر عدم الإمكان» أهم العناصر الكونية بدالة التي يسعى الفاص إلى الإفادة من طاقتها الإيمانية والرمزية والأسطورية في تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج في وظيفته الدلالية من مستوى لمدى البحث إلى المستوى الرمزي - أو الإشاري إلى المستوى الميتولوجي العام

«من مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر في سائر البلاد ، وليس كالقمر في باقي الأيام» .

«مظرت إلى السماء فباعنى القرمص يتشم شامتاً .. عدوى البشم استدير الوجه يكيلى .. دائماً بضحك وبهقهة ويميط من فوق» .

تجوزت وأنا أهم كل شيء . يشعلنى القرمص ويطلب نزالى ، وسأنازله .. تراحت عبط من حائق ، دخت صحنه أدنى ، غلظه معيطه . تفلست أمتعنى ، وشعرت في قفى بوخزة عبية ، وكان يغص صحتت عن طوة وصرت فيه : يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب !»

«كانت «هومة» تبكى طوال الليل صمعهما القرمص ويظفر فوجدتها أجمل من كل النساء ، فضع فيا وحرص الدية .. صوبها فأهتت السبة أن القمر بيده معنات الخلفة ، وصدت هومة المسكينة . وربطت الداية بينها وبين القرمص موعداً ، ولما حاولت أنا منها من صعود السطح أضرت» .

وعما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم في العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات مختلفة ، فإن بوسعنا أن نرصد للقمر في هذه الرواية دلالات مختلفة هما

#### المخزون : المرحلة

وثمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والحون من جهة ، وبين القمر والرعبة من جهة أخرى ، في الأسطورة الإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت «سيلي» (ربة القمر عند الإغريق ، وهي ترمز في نفس الوقت إلى العاطفة المتكاثرة إذا ما أضمت أدبيها من يد العقل - أو تباريح البعاد حين لا يقع معها تعاضى السلوى) في حب إيسى يدعى «أنديميون» ، فسقطت من بعدها على قمة جبل الأولب إلى كوخه المتواضع ، وطبعت على شفته قبة فيها من السحر والتوهج ما أضده صواب عقله . فغط في سبات عميق . ويقال إنه دعا كبير آلهة «ريوس» أن يقبه دائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصف معبودته الليلية في أحلامه في أثناء النهار أيضاً .<sup>(١٢)</sup>

ويمكن عن طريق الاستمرار في الكشف عن صروب (التقابل) و(التبادل) و(التوازي) في حقل اللغة أن نحصر الأدوار التي تلعبها بعض العناصر الأخرى في زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية

الخور العين - صاحب الخور - الغول [وهو يرمز هنا إلى تصاريح القدر] على هذا النحو







وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفي دوراً مساعداً في تنمية هذا المبدأ الأسطوري واستمراره. «الشبح المثلث ما هو إلا تجسيد لروح زوبيل الكبير، فروحه تتخلل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زوبيل الكبير».

لقد أشار «فيكون» في معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة البدائيين تفسير البرق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائي قديماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن الظواهر الطبيعية هي لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفات الأحسن أو الأقوى والأعظم لكون جسده المتمثل في السماء. وقد لقب بالخلص عندما خلص الإنسانية من الخلاك بالبرق.<sup>(١)</sup>

«ولمّا يسحق الزوبيل ويقتل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه. وقد يتعالى بكافؤه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير، ف هو إلا دموع زوبيل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع».

وإذا تعدد شخصية «الشبح المثلث» انعكاساً لشخصية «زوبيل الكبير» وامتداداً لها في العالم الأرضي، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يثنى بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الزوبينية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقفها في عالم الزوبيل.

يقول «زيفر» لإسماعيل ذات ليلة:

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زوبيل عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهله، جهر بها في ليل القصر، حذره الشيخ صهيج، فأصر. عندئذ جاء شيوخ لعشائر كلهم أدار الشيخ صهيج ظهره للصبي، بحيث يصبح وجهه بشاب، ورأى الجالسون طرف اللثام يزاح فقط، يقال إن جسم بشاب تصلب في الهواء، وثقت عيناه على الشيخ صهيج، أقول شئت مكانه، وعندما أدار وجهه كان الكمام قد عاد كما هو. دموعاً جسم الشاب للتصلب، وحذوه ميتاً، رعن الزوبيل، هطلوا، ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير في رؤية وجهه».

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها في القرآن الكريم:

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تحلى ربه للحل جعله دكاً وصر موسى صمغاً، فلما أدّى قال سبحانك نبت إليك وأنا أول المؤمنين».

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتتلوى شخصية «الزباني» في رواية «التاجر والقاش» عن بعد أسطوري من نوع آخر. على الرغم من أن «الزباني» كان رجلاً من

إن تشكيل أحيال الأسطوري للغة لا بد أن يحمل في ثناياه تلك النزعة ابتدائية إلى العموص والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «ديوج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة في العقل، التي نشعر إرهاباً بالرهبة والخوف.

## ٢ - الوظائف الأسطورية على مستوى الشخصية:

تحت عنوان «هبة من عقائد الزوبيل» يكتب جهال المخطئ:

«الشبح المثلث ما هو إلا تجسيد لروح زوبيل الكبير، فروحه تتخلل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زوبيل الكبير الذي احتج من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط، لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف طبقة. كان زوبيل الكبير قد ضاقت بها بحري في عدم، وكادت روحه النقية الظاهرة كالندى تنحدر في أنفاسه وشروبه، تفرق في بحار ظلامه، تنوء في سراديبه، ترتفع إلى اسماء بعد عذابات رائحة وآلام عجيبة، حتى سماها أجيالاً طويلاً، وتوارى في الغمام، غمامة بصيها، (ولمّا يسحق الزوبيل ويقتل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكافؤه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير، فلما هو إلا دموع زوبيل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع)».

ويجمع شخصية «زوبيل الكبير» هنا، وهي شخصية أسطورية في انقسام الأول، بين نموذج المسيح عليه السلام، كما نمر إليه هذه الشخصية من البدء والتضحية. «ارتفع إلى اسماء بعد عذابات رائحة، وآلام عجيبة حتى سماها أجيالاً طويلاً»، وبين نموذج المهدي المنتظر، كما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في آخر الزمان، وسحق آخر مائتي من جور وإثم في هذا العالم. «يتولى زوبيل الكبير القيادة بنفسه، يذكروا الأجزاء، ويصيحون يزعمون، أما الأدلاء يذكرون اسمه بشبههم، يهيمون، حتى الجبال قبل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول، وترنح دواب الرمل، هنا بسط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطوري للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن في اللاشعور الجماعي عند «كارل يونج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة التعاقب أو التكرار. وشخصية الإمام العادل الذي يقترن ظهوره في آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير واندحار الآثام والشور تمثل فكرة لها أصولها العميقة في كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوخ بصفة خاصة.

تأى به عن مجتمع الملة بملاقاته النعية المنة ، وصراخاته الساذجة ،  
لكنه به من الطبيعة بصفاتها وعمقها وجلالها معها

واحتفظت له هذه المسافة الفاصلة من جهة ، وهذه العلاقة  
الحسنة بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، شات قلبه ، وماد بصيرته ،  
وصولت أحكامه . فبما كان الأهالي يتجمعون في الساحة ليلة بعد  
أخرى ، ويشربون في الزئرة عن عارات البدو ، المزعومة ، كان يقع  
في كوخه ، أو يمدد وحيداً في الخارج لكي يتأمل الحبل في صمت .  
وبما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رجلاً آخرين ، أكثر  
وقاراً وهذوفاً ، وأكثر تعالياً أيضاً ، وهم يعرفون - من المرات  
السابقة - أنه حفيظة (أي الحاح) محمد أيام وجوده كما كان . غير أنه لم  
يكون أبداً كما كان قبل السر . سبطل هناك دماً ذلك الشيء الذي لا  
يهمونه . والذي يعلمه صم قبيلاً كان الزناني - على ما يبدو - يجمع  
في صمت وحس عريب إلى الصخرتين المتعاقبتين المنصبتين على قمة  
الحبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصوتاً . عندما كانوا يحدثونه  
عن الصخرتين كان وجهه الصام يتجههم فجأة ، وتصيق عيناه  
الحولوان ، ويظل صامتاً ، ويتمازجون .  
- إيه .. يحشى أن يفصيحها .

ولحق القصة كان يخيب عن أحسنهم . ويقولون إنه في ذلك الوقت  
يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التي تكون قد  
استطالت حولها في غيابه ، ويفصل جسديهما من الغبار . وكانوا يرون  
رقاق اللاء للتطير يتألق حول طرف الصخرتين . ثم كان يستلق ورأسه  
بهما .

وذات ليلة قال لامرأته . سأحكى لك سرّاً .. رزعت كاهورة  
هناك .. رأيتها في المرة الأخيرة . طوفا شبران .. سيأتي يوم وترى من  
هناك .

...

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين «الزناني» والحبل بما أحبل  
عليها «الزناني» نفسه من صفة شبه ديتية أو مقدسة ، ربما استندت إلى  
الذاكرة صورة «الطوطم» عند الإنسان البدائي ، حيث كانت الريح  
والنار والصخور والنجوم والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من  
«الطوطم» . ومن المعروف أن جميع هذه «الطوطم» أو بعضها -  
عقب عقائد الشعوب والأمم - قد كان مناط قداسة وعظيم في المراحل  
الأولى نسبياً في الفكر الإنساني ، حيث ارتبط الذين بالأسطورة برابط  
وثيق .

...

### ٣ - التوظيف الأسطوري على مستوى الحدث :

تؤكد «موزان لايجر» أن الأسطورة في حد ذاتها ليست أدباً ،  
ولكنها تمثل بالرغم من هذا لقادة الحام الطبيعية التي يشكل منها الأدب  
عالمه الخاص للفرد . والفنان الناجح يحق هو الفنان القادر على بش  
الأسطورة المكاملة في ضمير الجماعة . وهو بهذا يتبش - كما يقول جيرا  
جيرا - عاطفة أو حساً عيقاً حياً فيها ، ويعملنا مستجيب لقصته على

سواد الناس ، لا يتبرع عنهم شيء سوى صالة حجمه ، وجفاف  
خوده ، وسيره مندماً يكتمه إلى أمام ، إلا أنه وكان يرى بعينه  
الحولوان ما لا يرونه .

«كان يصنع أقداس الحريد والمخاطف ، ويمتل حبال الليف ،  
ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتي يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً  
بالحبل ، تظله قشرة صخرية ، وبحواره تجويف كالغارة ، صنع  
به باب من الحريد ، كان يحفظ به أدواته ، وفي الليل يربط  
داخله حزنه السوداء الصامرة .

ولكن «الزناني» - على قدره وساطته وهوان حاله - كان يملك  
نوعاً غريباً من القوى العظيمة ، لقد كان قادراً في جميع الأوقات على  
اكتناء أحوال الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حساً خفياً يمكنه  
من الرؤية المسبقة ، وقبل هذا كله فقد كان الوحيد الذي يستطيع أن  
يروض له الحبل ، هذا الكائن الأسطوري الشامخ الذي يحتوي في طياته  
على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذي يمتد هائلاً لمحبب  
الصخرات ورائه ، حيث درج البدو - بما يزعمون - على الإتيان منها مع  
بداية الليل ، والصعود إلى الحبل حين تكون لديهم نية الاعتراف على  
البيدة

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالي أن يصعد الحبل أن  
يقف على بعد قليل من الكوخ ، ويتأدى الزناني ، ويخبرهم أنه صوت  
يصعد .

وأحياناً كان يقول هؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

- ليس الآن .. الحبل غاضب .

وينظرون إلى الحبل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً  
يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واحد على خاطره . عشا وشفا .

ويعصرون الحبل .

وعندما يصلون إلى القمة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد  
قليلاً .. ثم تهب زوابع خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها  
ترحب متباطئة فوق الحبل . وقد تقوست وحسكت ظلاً رقيقاً راح  
يتقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتغلق عيونهم  
بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تندرج فوق  
الحبل ، ويتركون مقاصدهم ويهرولون هائلين .

ولم يروه يوماً يشم شاماً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد يتام آتياً تحت الحبل غيره .. كانت  
الصخور تندرج في أي وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً  
حجراً يقع على كوخه . وكان الصغار يتصحبون دائماً أن يستادوا الرجل  
قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان .

كان «الزناني» بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نفساً متكاملًا من  
القيم والمعاني ، وربما كان لابد أن يخفى في النهاية لكي يتحول إلى نموذج  
أو رمز . وكان من البير أن تشر للرحلة الأولى بتلك المسافة النسيية التي

أكثر من مستوى واحد ، لأننا نشعر بأن قصته علاقة بحياتنا ظاهراً وصمناً معاً .<sup>(٧)</sup>

والعالم الأسطوري عالم مستقل ، يجتري في نفسه على سره وتبريره . والقاعدة الوحيدة التي تعتمد عليها سيرة هذا العالم هي أن كل شيء ممكن ، ولا غربة في حدوث أي شيء ؛ فكأن السماء تظهر دهوراً صفراء عندما يموت الكولوتيل « بين ديا » في (مالة عام من الوحدة) لحاربا ماركير ؛ فإن الأشجار والناتات ترسل دمعاً ناطقاً في (زويل) جبال الفيضان ، ويخرج من الماء الأعظم جند زويل للشجن ، منهم يقطر الماء الأعظم ، القطرة الواحدة دمة زمية ، تلخص الحقيقة ، تحكي ما جرى ، قصص الآتي ، تبصر بأمل وشبك الوقوع . ونفس لتطلق يموت الزويل ، لا يبعث إلى الأبد ، بل ليستل من حال إلى حال ، فيصبح جندياً زويلياً مباركاً ، من المدين سرجعون مع الإله الكبير عند نزوله المستقر . ولا ينبغي الحشد للقدسون من أنظار أحبابهم ، بما يظهرون في الليل ، يرغبون الكون ، ويرون حل هيئة النجوم . ويغمر لدى الحرياب الثاني « تراج الساكالي » علم بمواقع هذه النجوم في السماء فينجبها وتناجيه ، بعد إدراكه خطايا وموز مجهولة يحاط بهم بها .

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف « ليكو » منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التي تحكم المعنى فإن رواية الأدلة تكن في نقطة التقاء حرمة العلاقات الدالة في مجال التأليف أو السياق إن الواقع الخفي - كما يقول « ليكو » - ليس هو الواقع الظاهري على الإطلاق ؛ فطبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية في صميم الجهد الذي يمتصه غروب الحقيقة منا وتندأنا .<sup>(٨)</sup>

إن توارى عالم (الزويل) وعالم (الحضر) في رواية جبال الفيضان يشير على مستوى « الدلالة » إلى توازن من نوع آخر هو التوازن بين عالم (الأسطورة) وعالم (الواقع) ؛ حيث يصبح التعارض للتصور بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة ؛ لأننا هنا ليستا بإراء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان ، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أساق الإدراك ، أو عطين مختلفين من أنماط المعرفة .

ووفقاً لهذا التصور البالي القائم على مفهوم النسق أو النظام ، لا يصبح من الغريب أن نقبل حدوث أمور بعيدة قد لا يتيسر حدوثها في عالم له قوانينه ومعادلاته الممتدة ، التي تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله . واللهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التي بعدها غريبة من علمنا ، وربطها بالدلالات الأخرى التي تساعد على فهمها

إن عالم السحر والأسطورة يتولد في رأي « كارتير » نتيجة لاضطراب الوضع المفاجيء على شكل صبيحة ، أو عصف المكثف المتغير عن هذا الواقع من خلال عملية استنصار عبر عادية تعد بطريقة فله إلى وراء الواقع من ثروات عبر منظورة .<sup>(٩)</sup>

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما ينقلب جسد الشاب الزويل في الهواء فور إراقة الشيخ صهيح طرف لثامه بناء على رغبة الشاب للملحة في رؤية وجه الشيخ بلا لثام . وما يقال من ثم عن الشيخ للثام نفسه من أنه

يتناول ويحاذا رأس منذهب يدعه إليه الشيخ « زويل الكبير » ثم ينبع نفسه راصياً . ويصبح عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمي الذي تنسم به مؤسسة « الزويل » الدينية ، وما يم عنه هذا التقابل والمائل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة .

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر الدلائل في شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل ، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التي يبنى بها التقابل بين هذين الشكلين . وهذان الشكلان هما :

طواف الشيخ الحنري • • • طواف فرياد

حيث إن :

طواف الشيخ الحنري ≠ طواف فرياد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدماً عفاً ، الأغراض منه باطنة ، لا يعرفها زويل ؛ أما طواف هذه الرحلة فتستغرق الدنيا كلها أخبارها ، وأغراضه ظاهرة للجميع .

\*\*\*

وقد تمتعت الأسطورة بمرور الزمن وتعاقد الأجيال في الحكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حداثيت ؛ ومن فئات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها ، وتستفيد من إبداعات هذه الحكايات والقصص في إثارة المعطيات الأسطورية الحية في أذهاننا

وهذا هو ما عمله محمد طويلا في رواية (قوالب عدم الإمكان) ، حيث يمزج بين الميثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية في نسج نص فريد ، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشعبها بالدلالة المطلوبة .

وعلى الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة ، انتمشت فاد بها ماء كواهب بأجساد مصبغة ، وأصابع طويلة عديدة .. طرد جميعاً إلى القرص في سرعة عجيبة ، وكان لاهياً مبهللاً إلى عرى امراق . واقترب من فطخته الدهشة وغادرته الصعكة . حاوطته الأصابع الطويلة تحفه ، وضغظت وضغظت وحواله تتأكل وتتأكل ، مكونة من حوله الحالة الباهتة

ثم أعطى الحورية صفيرها ، صغيرة لها أول وليس لها آخر ، وقالت : امسك طرف الصغيرة ولا تتركها ! فأمسكت وشعرت بشار صجيب يلتصق ، تحول إلى ربح ذي صرير ، إلى دوامة حملى وقبلى ثم عدلتى ودارت في هامة .

ويربط محمد طويلا بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الصابط المصير - موظف الجمجمة الزراعية - الحاج حسين) وبين القوى المتناصرة التي تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان ، مؤكداً عبر الإنسان أمام غير هذه القوى جميعاً

« ارتجت الأرض ، وارتقت النار ، وسمعت شجيراً عظيماً .. ثم انشعب كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً ، لا في الحياة ولا في الحوانيت : طويل كالنحلة ، بشعر كأذناب البهايم ، ثلثه وحش

يعبون تظل في كل مكان ، وثقته نار إلى الخارج وإلى الداخل ،  
وثقته إنسان رديء ! .. حول جمحطت جميع عيونه فانتقلت  
جميع الأركان وهرقت ..

... ولم تكن النيران بقادرة على حرقه.

رغم قرعى وهنقى اندصت نحوه صارخاً :  
يا حقير يا لعين ، سوء ، ترى ما أنا فاعل ، سأحطك في قفم من  
بحس ، وأنسبك عليك بماء النار والرصاص ، أرميك في بحر  
صويط تنوره فيه ألقى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر المطاس .

...

إن العالم الأسطوري السحري الخفي هو العالم الذي تخطط فيه  
حدود الممكن والمستحيل ، وتنتج فيه مستويات الخيال بالواقع ،  
ويصبح العمل بأكماله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية (١١)

ومحمد البساطي في رواية (التاجر والتفاش) لا يحاول أن يستثير  
أعماقنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق لنا هذا الحس  
المشرد . فكثير من الأحداث والمواقف التي ينسج الكاتب صيغتها عبرة  
وإسهاب لا يمكن أن تكشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول  
لجسها في بعض الأساطير القديمة التي ابتدعها الإنسان في طور ينفذه  
العكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعتمد إلى  
إدماجنا في عالم أسطوري خاص يحتلظ فيه الواقع - وروايات الواقع -  
وتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبي مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست  
أقل توهجاً ونفاداً .

يكتب البساطي في القسم الثاني من الرواية تحت عنوان  
(الحبل) :

« وكان يرتفع بينهما بروزان مفوسان لصحرتين متماضتين تبتلان في  
نحاه البدة  
كانتا ملساوين ولونها أسود .

... ..

وما من أحد يستطيع أن يضع أدبه بينها وينصت طويلاً ، كان  
الصوت يتصاعد أشبه بالمويل . ويقولون إنها كانت يوماً صحرة  
واحدة وقد احس حطها في لينة أحد قطاع الطرق (إبه دائما  
أحدث وأحياناً يكون أعور ، يحبل ، فيج لا صوت له  
ونسيل رياته على صدره . وينصب القتيات الصخريات ،  
ويقتل الأطفال )

وكان الفارس الذي يطارده يدور حول الصخرة ليتاله . غير أن  
اللفس كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعان .. كانا يستريحان  
كل في جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان  
الفارس قد سمّ الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشقها  
بصمير . تسار بينهما وقتل اللص ، وارتجفت بصمير الصخرة ، ثم  
مالا وكأنها يريدان أن يلتقا . وعندما بحثى الشمس .. وبعث  
رجاج النواقل .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصحرتان  
تسطعان بانعكاس أخير مرتعش .

وفي الأسطورة .. كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا - يستوى الشبح  
والحقيقة ، ولا يوجد لها شئ غريب . وهذا ما نشهده مثلاً في  
تعايش أشباح الأموات مع الأحياء في انسجام تام (١٢)

ونحت عنوان « لقاء التفاش مع الشبح » يصف البساطي صعود  
التفاش إلى الجبل وقائه مع شبح التاجر والأحداث المتبادلة بينها :  
« وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هما لا ورآه أو  
سمع وقع حوافر البعثة في إيقاعها المنتظم «صدم» .

ولأن عالم الأسطورة يستعصر عن مدأ « السببية » تمدأ « النظام  
الداخل الخاص » فإن كثيراً من الأحداث والمواقف تفقد عليها اسطقية  
في سياق القصص الأسطوري ، ويعول اكتشاف الدلالة على الربط بين  
عناصر السياق المختلة والمقابلة بينها . وهذا ما نلاحظه عن سبيل المثال في  
الاعتناء المفاجيء « لفتحي » في رواية (الزويل) لجمال البساطي ، أو في  
اختفاء « الزناني » بعد وصوله إلى قمة الجبل في رواية (التاجر والتفاش)  
لمحمد البساطي .

... ..

ويبقى سؤال أخير وهو :

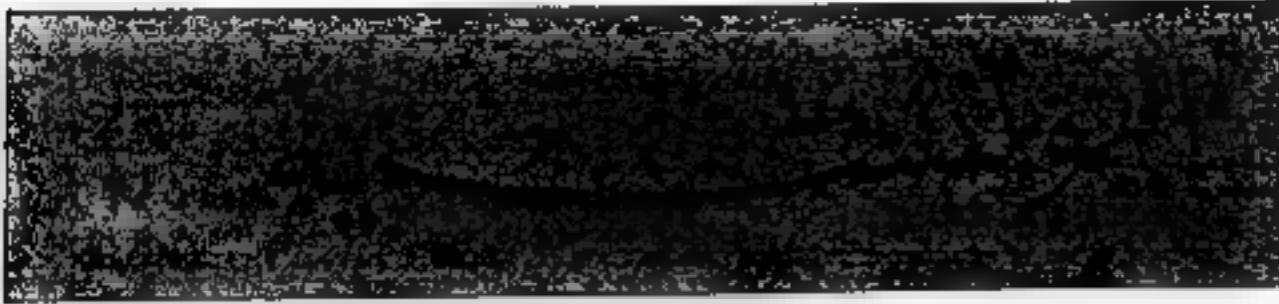
هل يحكم التطور العقل للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال  
والمفاهيم الأسطورية والرمزية في الفن بصفتها مرحلة طارئة في تاريخ  
الفكر الإنساني ؟

وعن هذا السؤال تجيب الأستاذة سوزان لاجير فتقول : إن الفن  
والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم  
بوضعها بمثلان لينة أساسية من لبنات الفكر الإنساني على مر العصور ،  
وقد بات في اليوم الذي تتحلق فيه رؤيا ميثولوجية جديدة ، حين يتاح  
للرؤى والأفكار القديمة أن تستند أو تستند .

#### • هامش

- (١) د. صلاح فضل : مبع الرواية في الإبداع الأدبي . الفصل الأخير عن الرواية  
السحرية . طبع للجمعية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ٣١١
- (٢) انظر بحث د. سمير سرعان عن قصص الأسطوري في النقد الأدبي . مجلة لصور أبريل  
١٩٨١ ص ١٠٣
- (٣) انظر فريل جيوري غزول : فنيج الأسطوري طارئة . مجلة لصور أبريل ١٩٨١ ص  
١٠٩
- (٤) د. صلاح فضل : مبع الرواية في الإبداع الأدبي . ص ٣٢٣
- (٥) انظر مقال د. أسعد يونس تحت عنوان « تقاسم على القمر من مقام اليان » (١) جريدة  
الأمم (لا تذكر تاريخ العدد) .
- (٦) فريل جيوري غزول : لليج الأسطوري مقارئة ص ١٠٨
- (٧) انظر جيرا إبراهيم جيرا في حديثه عن القصور الذي تلعبه الأسطورة في بنية الرواية الرحلة  
ثلاثة المؤسسة المصرية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ ص ٧٦
- (٨) د. زكريا إبراهيم مشكلة الب - مكبه مصر . الفصل الخاص بابيرون  
الأنثروبولوجية ص ٨٢
- (٩) د. صلاح فضل : مبع الرواية في الإبداع الأدبي . ص ٣١٨
- (١٠) المصدر السابق ص ٣٣٠
- (١١) ص ٥٥





## عبدالرحمن فهمي

الرأى السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستعجلة تماماً من مجال الأدب ، فلا يولها التقاد أي اهتمام ، ولا يذكرها - إذا اضطررهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها - إلا بوصفها بالرخس والابتذال<sup>(١)</sup> ، حتى أصبح هذا الوصف صفة لها كلون روائي ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ، في حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجا بين القراء ، حتى أصبح أن توصف بأنها المقروء الشعبي ، - إن جاز التعبير - وأبهر مراجعة لقوائم الناشرين في العالم كله - وخاصة مراجع الحضارة - تقدم البرهان على ما نقول .

سعى هذا أنا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة المنقد ودائرة القراء ، في حين أن الواجب والتعلق بفصلان بأن تطابقا ، لما دأبت مهمة النقد هي بصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيراً وتحليلاً وتعليقاً ، ومادام القارئ يتق في نقاده ، ويضمن إلى أحكامهم ، فلا ينبغي أن يقبل القارئ على ما يزدريه التقاد ، ولا ينبغي أن يزدري الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا - كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية - كان معناه أن هناك خطلاً في إحدى المقدمتين ، فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ، وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يهتمون بموقف النقد من الكتب التي يمجون قراءتها . وكلا الاحتمالين خطل في الحياة الأدبية ينبغي أن يقوم ، وتقويمه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل - غير هذا السعي - إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

فأى الدائرتين هي المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب

منها ؟

أبسط إجابة وأسرعها إلى الذهن هي أن القارئ هو المطالب بالسعي إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تعرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقييم ، ومن حيث ملكات التقاد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادي

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الذهن يكون صحيحاً دائماً . وكثير مما يبدو مسلمات بديهية - وخاصة في مجال الفن - يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية على خطأ كامل ، فهو على أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفي تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل في الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعي دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس هناك - مثلاً - موقف النقد في القرنين المجريين

الأوليين من شعر المولدين ، حين شجع العامة به على الرعم من رقص العلماء - نقاد العصر - إياه وهذا يذكرنا برقص الرواية البوليسية اليوم ، فلا فرق في المكيف بين قصة «عرق عرق» .. ! ، المشهورة في كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخس والابتذال . ومع هذا ، لم يكف القرن الثالث بطل الحياة الأدبية حتى كان شعر بشار وإلى فواس وأضرابها من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر امرئ القيس والناطقة إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرناً أو قريباً ، ثم عادت إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هي الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس

وسابقة أخرى يذكر المحصرون ما فصلها الأخير ، فهذا الأدب الشعبي الذي أنشئت له اليوم الكراسي في كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأهردت

- ٩ -

الرواية البوليسية اصطلاح في لغتنا الدارجة يقابل في غير دقة ما يطلق عليه في الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المغامرة أو المغامرة) وهذه اللواتي من الرواية عطفان في بعض المسيات ويتعلقان في بعضهما الآخر ؛ فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسي فيها حول الجريمة تحطيطا وتعميدا وجراء . وهي أنواع ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

(أ) Detection ؛ ولترجمتها برواية التحقيق أو البحث الجنائي . ويتألف القصص يقوم غالبا على صراع بين مجرم ورجل شرطة سري أو رسمي ؛ فيرتكب الأول جريمة ويهرب معتقدا - والقارئ يشاركة اعتقاده - أنه أثقن تحطيط الجريمة ولم يترك وراءه أثرا يدل عليه . ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذي غفل عنه المجرم ، ولم يلبث نظر القارئ في أثناء القراءة ، ويتم في ضوءه الاعتناء إلى شخصية المجرم والقبض عليه

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية الغم ، عن الرغم من أن ترجمتها بالغموض أو الإبهام أو الغموض أدق ، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والغموض ، لأهل خلقه وبه بين قصصها ؛ ولهذا تكون - بالسية للقارئ - أشبه بالغم الذي يحاول حله مع المحقق خطوة خطوة ، ولكن المحقق يسبقه دائما بخطوة ، هي التي يكون في كشفها غامضة الرواية . وهي بهذا تحطف عن رواية التحقيق في أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم ، بل بين المحقق والغموض الذي يواجهه . وغالبا ما يكون المجرم بعيدا عن بؤرة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه .

(ج) Thriller ؛ ولترجمتها بالزعب ، وهي ترجمة أليق بيناتها القصص ، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفرع . والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القوة . والصراع فيها ليس صراعا عقليا بقدر ما هو صراع قوى طافية ؛ قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية ، ولكنها غالبا ما تكون قوى خفية ، كالأنشاج والشخصيات الخرافية . ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فريدريكشتاين ودراكونلا مصاص الدماء .

(د) Startler ؛ ولترجمتها برواية المفاجأة ؛ لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ ، لا البطل ، مما لم يكن يتوقع . وهذا يجعل الصراع هادئا ، والمقدمة خفية إلى حد كبير ، بحيث تجري الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور بحر دوة معينة ، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ .. إلخ) دون ترابط حلي ، ثم نجى النهاية المفاجئة فترتبط بين ما كان ممكنكا ، ونحل ما كان حله يبدو مستحيلا في أول الأمر

ولنكتف بهذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر في رواية المغامرة ؛ وهي اللون الثاني الذي نطلق عليه في استهوانا الدارج اسم الرواية البوليسية

له حينما محلة متخصصة ، ووجدت له الجوائز ، هذا الأدب عاش قرونا طويلة مزدهري من النقاد ، لا يعترفون به ، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفي ثلاثينيات هذا القرن - أخيرا - بدأوا يتنبئون إليه ، أولا على أنه مصدر استيعاب للأدب المصيح ، ثم على أنه مجرد عنصر لبعض ظواهر الأدب المصيح ، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذي نشهد آثاره اليوم إلا في أواخر الأربعينيات ، وبعد كفاح رواد جورين .

وسابقة ثلاثة معاصرة عناها جميعا ، هي موقف النقاد من الشعر الحديث . ولست في حاجة إلى عرضها بالتفصيل ، وإنما سأكتفي بالإشارة إلى ما وقع به النقاد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصمته مقررًا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، فقد كتب رحمه الله : يحال إلى لجنة المنثر للاختصاص .. ١ . حدث هذا في خمسينيات هذا القرن وستينياته ، وما نحن أولاء نعيش اليوم قصايا هذا الشعر نقادا ودارسين ، حتى إنه ليشتغل من حقل الترجمات الأدبية والنقدية الخاصة حينما أكبر بكثير من الحيز الذي يشغله الشعر التقليدي .

ألا تدعونا هذه السوابق - وغيرها - إلى إعادة النظر في موقف النقد من الرواية البوليسية ؟

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعني وحده أن المقروء أدب ؛ فما هي دي الصحافة ، وهي أكثر المطبوعات رواجا بين القراء ، لا يدعى أحد أنها أدب ، وإنما تندرج تحت صف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام . فإذا أراد للرواية البوليسية أن تقيع الميكل المقدس للأدب بحجة الرواج ؟ ولماذا لا تترك قابعة في ركها المتواضع بين المطبوعات ، حيث تحتل أهل مكانة بين وسائل التسلية وترجة القراء ، ولا تشغل اهتمام النقاد بكتابتها للسطحة السريعة ، وموضوعاتها المرفقة في الإثارة للمفصلة والتشويق الرخيص ؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية ، وهو أن أكثر أبواب الصحافة ، كالخبر والريورناج ، لا يدعى أحد أنها أدب . ومع أن الصحافة قد نشأت في حمى أدب ، ومع أنها لا تزال إلى اليوم تصدر صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب ، فإن هذا كله لا ينسب إلى الأدب ؛ لأنه ليس من سماتها الجوهرية ؛ فاستعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومفتح . ولكن الأمر في الرواية لبوليسية مختلف ؛ فهي أولا رواية ، ولا يمكن أن نسمي اسمها آخر غير الرواية ، والرواية - شتات أم لم شتات - لون من الكتابة لا يجارى أحد في شريحة انتباهه للأدب . وقد عاشت طويلا صتوا لشعر ، وهي اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجا على مستوى العالم كله . فإذا شتات أن يستبعد من دائرة الأدب كما استبعدت الصحافة ، وجب علينا أولا أن تثبت أنها ليست رواية ، أو أن العرق بينها وبين أنواع الرواية التي يعترف بها النقد فرق جوهري لا شكلي . ونحن في دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بنبر هذا ؛ ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية ، والبحث فيها هو مختلف مظهرها اللغوي ، لرى إن كانت رواية أم لا ، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهريا أم فرق مستوى وجهه فردى حسب ؛ يختلف من كاتب لآخر .

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التي تدور حول اقتحام المخاطر ، وهي بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها .

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى محافل الصين والمند أم إلى العرب الأمريكي ، أم إلى بلد محاور لا تفضله عن مكان البدء غير أميال قليلة . وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما ، وأن (ب) يحاول عرقلة . وقد يكون (أ) هذا راعي بقر أمريكي يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو فارسا من بلاط ملك فرنسا يحمل رسالة إلى ملك إنجلترا ، أو عالم أنثروبولوجي يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول في محافل أفريقيا ، وقد يكون (ب) الذي يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهود الحمر . أو فرسان الورد ريشيليو . أو وباء طاعون أو رياحا عاصفة هوجاء يشرها سحر القبيلة الأفريقية

(ب) رواية البحر ، وهي لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لا يدور لعرقلة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والمخاطر لحد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذي يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طبا لهم ، كما هو الشأن في روايات القراصنة

(ج) روايات الخيال العلمي وغزو الفضاء ، ولا أظن أننا نحتاج إلى تحديث هي بنائها .

(د) روايات العروسة ، حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع لدى يدفع البطل إلى العمل . والصراع في مثل هذا اللون يكون بين هذه الفصائل وبين غايتها مما عدا الشجاعة ، فالطرف المقابل للبطل في الصراع ينبغي ألا يقل عنه شجاعة وحمم ما يتصف به من نخوة وندالة وأنانية

عل أن هذا التقسيم لا يعنى عدم التداخل ، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذي تعلل انتماءها إليه . ففى روايات النجس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ، فتبدأ بمرص وقائع الجريمة واحتصار . وغالبا ما يقوم رئيس السبل بهذا المرص ، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة ليبحث أمرها واسترداد ما في يد جواسيس المصوم . وعندما يشرع في الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التي تعرقل رحلته ، ويكون الخصم هو المدير هذه المراقيل . ول هذا الحزم من الرواية يستعين الكاتب عناصر جانبية من أنواع أخرى من الرواية ، فقد تشمل المراقيل في امرأة فاته . تضيق على الرواية بكهة الحس ، وقد تشمل في قاتل يترصد البطل في السلام ، يمسى على الرواية جو الرعب ، أو بطارده من بلد ليلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة للمامرة . ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من حصول الرواية ولكن المسمة الأساسية تبقى كما هي ، فظل الرواية تحفقا ومحا جتانيا من خلال بناء رواية الرحلة

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع الناء القصصى ، فهي أصلا رواية بحر ، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار ، ولكن سببها مكون من خيوط متعددة ، فهناك دائما قرصان له أتلاق للقرصان وشهامتهم ، في مقابل قرصان نذل لا ضمير له ، ومن ثم يدور صراع نفسي في بنائه بالصراع في رواية العروسة ، ثم هناك معارك بالمدفعية والسلاح الأبيض تنثر خلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذي يمسى عليها طابع رواية الرعب . وكثيرا ما يكون هناك كتر عجا يسمى البطل للثور عليه عن طريق خريطة عبيدة ويصن الرمز العاصفة ، فتكتب الرواية طابع رواية السفر ، وهكذا

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذي يبر إطلاق اسم الرواية البوليسية في استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع . وهو اصطلاح ذكي . فخلص في بساطة من تعدد الأسماء في اللغة الإنجليزية تعددا فوق الحصر . ونخلص أيضا من الحيرة التي يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصيب كثير من الروايات . بحيث نجد رواية يصنفها معلق تحت اسم Thriller ، في حين يصنفها معلق آخر على أنها Mystery أو يصنفها كاتبا أو ناشرها بأنها Detection

عل أن هناك سممة مشتركة بين كل أنواع الرواية لبوليسية وهي الإثارة . وبالرغم من أن الروايات غير بوليسية . أو ذات المستوى الرميح في عرف النقاد ، لا تلحوا أيضا من إثارة . فإن حجم الإثارة في الرواية البوليسية يتبنى أن يكون كبيرا جدا وواضحا . حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هي تحريك الشيء بعد سكور . أو بعد حركة محطها مستظمة . والشيء الذي تستهدف الرواية ابوليسية إثارة هو عقل نقارى أو حواطفه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليب اختلاف لون الرواية ، فرواية التحقيق ( Detection ) ورواية النفر ( Mystery ) ورواية المفاجأة ( Starter ) تعتمد على إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء النفر ، في حين تعتمد رواية الرعب ( Thriller ) . وكل ألوان رواية المغامرات ، على إثارة حواطفه وعواطفه . مما عدا رواية الخيال العلمي ( Science Fiction ) التي تعتمد على إثارة حباه . ولا يعنى هذا تقسما جامعا مانعا لأنواع الإثارة في أنواع الرواية . فالتمكر وسدعة والخيال تعمل عملا جاعيا متعاونيا في أثناء القراءة . ولكن واحدا من يكون له المقام الأول دائما . وكثيرا ما يؤدي سوء الاخت . عصر الإثارة لتقديم على غيره إلى فشل الرواية أو عوصها . وأذكر في هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمي . عرضت مند سوات في إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت في المصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجته العصر من روايات الخيال العلمي ، ولكنى . علمت شعدها معروسة وجلتها محلة ، والمثل يمس ضعف عصر الإثارة . وقد أكد صمير للتفرجين رأى . ثم أتبع في بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية عمية حديثة جدا في تكوين الكود ، فإذا بالرواية مبنية على هذه النظرية ، وإذا بها صمير طسق ناصح لهذه النظرية . وإذا بمشاهد الرواية التي كانت محلة وغامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة . حتى تميت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها في اصرام . وكان هذا يعنى أن

مخرج الميم أو كاتب السيناريو قد أخطأ في تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال ، في عمل يسمى أن يكون للحال فيه الخلل الأول .

- ٢ -

من التقسيم السابق لأنواع الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة في أعمال فنية موعلة في القدم . والحق أننا يمكننا أن نقول - بالنسبة إلى البناء - إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية عن القصة . ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا في أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث . والأسطورة - كما نعرف - تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه في الصندوق وإلقائه في النيل ، وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعضها ، وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء . ومن الواضح أن الأسطورة في جزئها الأول ، رواية جريئة ، وفي جزئها الثاني رواية رحلة ، وفي جزئها الثالث رواية فروسية . غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام ، بل يتجاوز إلى كثير من التفاصيل الجزئية . ولتقرأ مثلا هذه المقارنتين قصة فرعون قديمة عثر عليها « جاردنر » ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت ، ويرجع مخطوطها إلى عهد رمسيس الخامس أي حوالي سنة ١١٩٠ قبل الميلاد .

« قسم سيت سيد الكون قائلا : لن أناقش أمام هذه المحكمة ما دامت فيها إيزيس . فقال لهم برع هاراشي : اذهبوا في قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينها ، وفولوا : لا تأتي للمعدوى لا تسمح لأية امرأة تشبه إيزيس أن تعبر . »

« وهكذا ذهبت آلهة لآنياد في قارب إلى جزيرة الوسط ، وجلسوا يأكلون خبزا . ولكن ها هي إيزيس تأتي وتغرب من المعدوى آتية . وكانت قد أحدث صورة امرأة عجوز ، تسير وقد اعوى ظهرها ، وفي يدها خاتم من ذهب ، وقالت له : لقد جئت لتتقلى إلى جزيرة الوسط لأعطي وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير ، فهو يرعى للماشية منذ خمسة أيام في الحفرة ، وقد جاع . فأجابها : لقد أمرت ألا أسمع لأية امرأة أن تعبر . فأعصت قائلة : أليس ما تقول هذا وما قيل لك كان يتعلق بموسوع إيزيس ؟ فقال لها : ماذا تعطيني أجرا لمبروك إلى جزيرة الوسط ؟ فقلت : أعطيك هذا الرغيف . فأجاب : وماذا ينفعني رغيف العيش هذا ؟ فهل أعطيك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت ألا أسمع لأية امرأة بالعبور ، وكل هذا من أجل رغيف ؟ فقلت له : سأعطيك هذا لخاتم اللهب الذي تراه في يدي . فقال لها : هات ، أعطيني إياه . فأعطته إياه ، وعبر بها إلى جزيرة الوسط . »<sup>(١)</sup>

وبدا جردنا هذه الفقرة من جوها الأسطوري ، وتفاصيلها عما فيها من سداحة وبساطة في التحايل والتخطيط ، وحدا أماننا بمودعا - وإن كان مبسطا - رواية الرحلة ، إيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط ، وست ومرع هاراشي (ب) يصعد المراقيل أمامها حتى لا

تصل إلى هدفها .. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع ، فتسخر في صورة امرأة عجوز ، وإلى التحايل فتلقن قصة عن ولدها الخانع في الجزيرة منذ خمسة أيام ، وإلى الرشوة ، فتقدم خاتمها الذهبي إلى الخارس الموكل بمنعها من العبور ، فيقوم بنقلها في قاربه . والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أي رواية من روايات الرحلة الحديثة عرف كم لا كيف ؟ فقد رادت كمية الشر في النص الشرية ، ورادت كمية الدهاء وكمية القسوة والعذر زيادة كبيرة ، ولكن الأساس واحد لم يتغير في أماننا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس ، حين كتبت المخطوطة ، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع فن الرواية وهو يتطور مستغلا عبا في الشعر الملحمي ، فإننا نجد عناصر الرواية بيوسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائي . والإلياذة - على أساس البناء الروائي - رواية فروسية بالمفهوم الحديث ، فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) بدل هو باريش ، خان (فارس) بيلا أكرم وعادته هو أجامموني ، فاحتطف زوجته هيلين ، ووربها إلى مدينته المحصنة طروادة وتطور وقائع الملحمة خلال الحرب بينها ، وتنتهي بانتصار الفارس السيل وأعوانه ومقتل الفارس الندل وأعوانه .

وكما رأينا في أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند البناء العام بل يتجاوز إلى الجزئيات . والإلياذة خاصة بالفصص الجزئية والمواقف المثيرة ، ولكننا سنكتفي باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه هكتوركليس . وقد لحصن توماس بلفينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط الملائمة لتوصيح ما نقول .

« فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه ، حتى حشى أثيلوخوس - إلى حين - أنه قد يقضى على نفسه . فوصل برحله إلى أذني أمه ، ثيس ، في أعماق المحيط حيث تقيم ، فحدث إليه مستعسرة من السبب ، فوجده محسورا مقهورا ، يحس على نفسه بأشد اللوم لعاديه في التبرم والتباهد ، ودفعه بصديقه إلى السبكة كتييجة لهذا ، ولكن عزاه الوحيد كان في أمه في الانتقام ، فهو سيحب عاجلا بحتا عن هكتور .... وتوجه إلى المعسكر ، حيث عقد مجلسا من جميع القادة . وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بشارله عن خصومته لأجامموني ، ومنتحيا في مرارة لما أسمر بها من تعاسة وشقاء .... فأحسن أجامموني الرد : إذ عاد باللائمة كلها إلى أنا ( Ag ) إلهة الفتنة ، ومن ثم تم الصلح بين البطلين ، وعادت إليه إلى مجاريها . »

« ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو متحرق حقا وعطش للانتقام . الأمر الذي جعله صليدا لا يقهر ، هر من أمامه أشجع الشجعان ، أو سقطوا صرعى رجمه . أما هكتور .... فقد ظل عمول . ولكن الإله ، متحذرا هيئة أحد أبناء برنام .... عرض إيباس على ملاقاته في باب الخيف . فألقى حديثه بكل فوته نحو (أخيل) .... وألقى أخيل برجمه .... فاحرق ترمي إيباس .... »

« ولكن عندما فر الباهون إلى المدينة وصف هكتور خارجها ، قائلا لنفسه . كيف أستطيع أن ألتصق الأمن لنفسى بالفرار من علو



السابع عشر، حتى تنتهي إلى أن تستغل بروايات خاصة بها في أواخر القرن التاسع عشر.

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال نماذج من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع، فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المصنوع على رصنها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسي، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في اختبار الجرائم والقضايا الجنائية التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية «الله والكلاب» لنجيب محفوظ، فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سماح الإسكندرية. وبجيب محفوظ لا ينفرد بهذا، فقد سبقه إليه كثيرون، من أشهرهم ديستوفسكي في راقته الكبرى «الإخوة كارامازوف». وقد به مترجم الرواية الإنجليزية إلى هذه الحظيفة في مقدمته للترجمة حين قال: «تصل الجلود الأولى للإخوة كارامازوف بماضي ديستوفسكي، فقد قابل، عندما كان سجيناً في سيبيريا، رجلاً يقصى عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه، فأمدته هذا بالمكرة الرئيسية لروايته. وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما في «متزلزلات»، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا. والمنهم بقتل أبيه، مثل ديستوفسكي كارامازوف، كان صابغاً على الاستبداد في أحد الأقسام على الحدود، كان اسمه لينسكي. وبظهر هذا الاسم في المخطوطة الأولى للرواية بجرار اسم كارامازوف»<sup>(١٤)</sup>

وبالرجوع إلى كتاب ديستوفسكي (ذكريات في منزل الأموات) لا نجد مجرد جلود أولي للإخوة كارامازوف، بل نجد الهيكل الأساسي لبناء الرواية كاملاً «لن أنسى مدى أهمية قصة ابن قتل أباه. وكان قبل ذلك ضابطاً، وكان من النبلاء. لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه. كان ابناً شاذاً ما في ذلك شك، وكان الأب يحاول جاهداً أن يصد عنه سلوكه السيئ. يلهو به إليه حتى أن يوقيه (كلداً) من الانزلاق إلى الهاوية التي كان يحذر إليها، فلم يحمه ذلك شيئاً. وإذا كان الابن مثقلاً بالديون، وكان يتصور أن أباه يملك، عدا المزرعة، مالاً بجنه، فقد قتل أباه بعبء أن يؤول إليه الميراث بمزيد من السرعة. ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها. وفي أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على مجوره واستناره، بعد أن أبع القصاص استثناء أبيه. وأخيراً استطاعت الشرطة، أثناء حياض الابن، أن تكتشف حفة القاتل الشيخ في قناة تعطيها الأشجار. وكان الرأس الأبيض معصوفاً من الخدع، صنداً إلى الجسم للماري كل العري، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قليل السخريه والمهر. لم يعترف الشاب شيء. ولكنه جرد من رتبه العسكرية، وانتزعت منه امبريتو السالة، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة، يقضى فيه عشرين عاماً»<sup>(١٥)</sup>

في هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسي للإخوة كارامازوف: الدافع للجريمة، القمص على القاتل وهو يلهو ويعربد، إنكاره الجريمة في التحقيق، ثم الحكم عليه. والتفسير الذي أدخله ديستوفسكي لم شجارو فطنين، أولاهما أن الكشف عن الجريمة في الرواية تم في نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث في الواقع. وتقصير لمدة من شهر إلى نصف

واحد، وأنا الذي ذهب القوم بأمره للترال اليوم، حيث خرج الكثيرون صرعى... وإد هو يجترأ فكاره على هذه الصورة، أقبل أنجلس، مرعباً مثل مارس، ودرعه يسطع كلما تحرك كأنه وميض البرق، فمض هذا المنظر الفزع في قلب هيكتور، وأعطى ساقه للريح، فنبه أنجلس مسرعاً، وراحا يعدوان... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات. وكلما اقترب هيكتور من الأسوار، اعترض أنجلس طريقه وأرغمه على أن يظل بعيداً عنها... عندئذ أخذ بلاس هيئة ديغوس تشجع إخوة هيكتور ويظهر بعثة بخانيه... وهكذا تشجع فكف عن الفرار، واستدار لملاقاة أنجلس، ثم قدف رجمه يني إصابته فصدته ترس أنجلس، وانصت لتسلم رجم آخر من يد ديغوس، ولكن ديغوس كان قد اختفى، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم، وقال: «... خذ عني بلاس، ولكني لن أألق الموت هيباً ذليلاً. وإذا قال هذا استل سيفه واندفع فوراً للقتال... فصبوب أنجلس رجمه إليه، فخر بجالج سكرات الموت...»<sup>(١٦)</sup>

لو جردنا هذه الفقرات من جوعها الأسطوري، ونزلنا بأبطالها من نصف آفة إلى بشر، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشري، لوجدنا ما من سبب يوجب تكرار عشرات المرات، بل مئاتها، في رواية المعامرات، وبخاصة ورويات رعاة البقر الأمريكية، التي لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا السبج... بطل يترجم عن منار الأشرار لأنه لا مصدحة له في قتالهم. ثم يقتل رجم الأشرار آخر أصدقاء البطل وأحبيهم إلى قلبه، يثور غضبه، ويقرر التصدي بقتل الرجم الشرير. ويصل إلى ميدان المعركة، ويكون وصوله دائماً في لحظة يسود فيها الأشرار ورعبهم، وفي ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحيهم، ولكن وصول البطل وتدخله في المعركة يقلب كل الموازين. ويبدأ بأن يفتك بأعوان الشرير واحداً بعد الآخر، حتى يخلو ليلدان منهم ولا يبقى إلا الرجم، وعندئذ تبدأ المواجهة. ويشر الشرير بأنه سيعب على أمره، فيجأ إلى الخداع، ثم إلى الفرار أو الاختباء، ويلجأ البطل أيضاً إلى الحيلة لإخراجه من مكانه. وتدور مطاردة طويلة تعنى بروايات رعاة البقر بإبرارها، جرياً واختباء وفرا وكرا، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار، فيستدير لمواجهة البطل في شراسة، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة في اللحظة المناسبة التي تجعل الفدري يشعر بالارتياح لأن الشر لقي جراحه.

ولنلاحظ هنا أن البناء الروائي في الملحمة القديمة قد ازداد اقتراباً من البناء الروائي في الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان في أسطورة إيريس وأوزيريس. ولا شك في أن هذا واجح إلى أن الأسطورة تعني بالومور والطقوس الدينية أكثر مما تعني بها الملحمة، حيث يكاد البناء الروائي يتفاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس. ولو مصيباً في تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا تطور الرواية البوليسية تزداد ظهوراً في القصص الدينية، ثم تصبح أشد ظهوراً وتأنصلاً في ملاحم القرون الوسطى وفي السير الشعبية، ثم تغدو هي الأساس الأول، والوحيد أحياناً، في روايات الفرسا والروايات التاريخية التي ظهرت منذ القرن

ساعات ضرورية فية تختمها سرعة الإيقاع المطلوبة في الرواية . أما التعبير  
ثاني صجوهري ، إذ عدل ديستوفسكي بشخصية الأب الحقيقي الطبيب  
لنصبح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيتة المثيرة للنفور «هودور  
مايوفتش كارامازوف» . وقد أكسب هذا التعديل الصراع في الرواية  
طاقات متمجرة من الحيوية لم تكن لتوافرها لو احتفظ ديستوفسكي  
للأب بالشخصية الطبية الصالحة كما هي في الواقع . ولعل ديستوفسكي  
قد استوحى شخصية كارامازوف المثيرة للنفور من الطريقة التي عثرت بها  
الشرطة على «بجعة» في الحادثة الحقيقية ، فقد وجدوها موصلة في بالوعة  
«مخاري sewer» لا في قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سليم الدروبي  
مراعاة لتعديلات رقابية مما يبدو .

والمرء الأخير من الرواية الذي تنصح فيه براءة الابن باعتراؤه  
القنصل الحقيقي ، لم يتكره ديستوفسكي ابتكارا ، وإنما هو موجود في  
الحادثة الأصلية ، ففي عدد نال من مجلة (الزمان) التي كان يشرفها  
ديستوفسكي حصول كتاب (ذكريات في منزل الموتى) كتب ملاحظة  
في الفصل السابع قال فيها : «كتبت في الفصل الأول من منزل الموتى  
بضع كلمات من بيل قتل أباه . وقد تلقى محرر (الزمان) من أنباء سيبريا  
بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات في الأشغال الشاقة لأشياء ،  
فقد ثبت براءته رسميا بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعتزوا  
بقتل الأب . لمؤلف ثم إطلاق سراح الشاب النجس»<sup>(٧)</sup> وعقب حل  
هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التي ثبتت بعد عوات الوقت قد  
هرته ومست حواطه مما شديدا . وربما بدأ أثناء هذه الملاحظة يفكر في  
كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة  
أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هي : «المريمة والعقاب» ،  
والأبله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بعنفة  
خاصة مبنان بناء بوليسيا محكما ، والإخوة كارامازوف أكثر إحكاما من  
الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أصحح ، وشخصياتها أكثر ،  
واستطاداتها أطول

وقبل ديستوفسكي بقرنين ونصف قرن قرأ شكسبير قصة بوليسية  
انحدرت إليه من أساطير سكان إسكندناوه وأيسلانده وقاريهم ،  
فأخذها أساسا لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد حرص الدكتور عبد  
القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف في أواخر القرن الثاني عشر باللغة  
اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بمعاون تاريخ الدمارك تقول  
القصة «إن والد (أمليث) كان حاكما على جوتلاند ، وتزوج (جيرونا)  
أمة ملك الدمارك وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل  
ملك النرويج في ماردة جرت بينها وأثار ذلك غيرة أخيه (مينج)  
فاعتاله واعتصب عرشه وتزوج أرملة . وهكذا توج جريمة القتل الشادة  
بازدواج المحرم . وصمم الهوى (أمليث) أن يثار لأبيه . ولكنه - لكي  
يحمي سمعة من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك - تصنع  
الحيون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفي ما كان ينطوي عليه حديثه -  
وهو يتظاهر بالحيون - من مغزى وتلمييح دفع للملك إلى أن يشك في  
أمره ، ويحاول أن يفضي إلى حقيقة حاله ليكشف إذا كان محونا حقا أم  
ينصح الحيون . وتوصل الملك إلى عايتة بأن دس إليه امرأة جميلة كانت

صدقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكي تعريه بالحديث الصريح ، كما  
استعان للملك بصديق له لكي يسترق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين  
(أمليث) وأمه في حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذرته بإياها  
أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده  
في العرة مختبئا تحت القرائش ، فطعمه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثة تمثيلا  
فظيحا . ثم راح يؤوب أمه ويرميها بالتجور . وبأنها تعاشر من قتل زوجها  
وأبا ولدها ، مقارنا في ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش ولها ثم وهذا  
استطاع أن يرد أمه عن عوايتها ، ويعيد إليها صميمها الذي أفضتها إليه  
الشهوة والطمع»<sup>(٨)</sup>

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية مروسية حسب التقسيم  
الذي أشرنا إليه آنفا ، فهنا فارس بيل هو (أمليث) وفارس بدل هو  
(مينج) والصراع يدور بينها حول العصابة والرديلة ، فمينج يرتكب  
أبشع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملة ويغتصب عرشه . و(أمليث)  
هو البطل الشهم الذي يقاتل الرديلة ، فيدبر للثار لأبيه وعقاب قاتله ،  
ويرد أمه عن عوايتها . ولا يستخدم الصراع في نفس (أمليث) كما استخدم  
في نفس (هاملت) ، وإنما تخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من  
أقطاب الصراع ، فتزدد عن فيها أمام تأنيب ابها ، وبذلك لا يكون  
هناك مجال للتردد في نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه  
القتيل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتحقق الإثارة المطلوبة  
في رواية المروسية . وقطبا الصراع قد تحقق لها قدر متكافئ من القوة  
حيث لا يستطيع أحدهما أن يقضي على الآخر بسهولة ، فالعارس البدل  
ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ، والعارس البيل  
ابن للملكة وابن للملك السابق ، وقد أكسبته هذه المكانة حصانة صد  
عطش للملك الصريح ، فلبجا كلاهما إلى التحالف ، يدعي (أمليث)  
المجون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس حملاته وجواسيسه  
عليه . ولتتابع القصة كما لحصها الدكتور عبد القادر القط .

«وحين مثل للملك في الكشف عن سر جيون (أمليث) أرسل به  
إلى إنجلترا في صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحا خشبيا حفرت فيه  
رسالة إلى ملك إنجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الهوى . لكي (أمليث)  
تقتل حقائق الرجلين أثناء نومها ، صمتر برسالة ، واستطاع أن يحمو  
كلماتها ويتنفس عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ،  
ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ويصح تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ،  
قتل للملك الرسولين ، واحتج به احتصاء كبيرا ، وأعجب بدكائه  
وحصافته فزوجه ابنته»<sup>(٩)</sup>

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية محر» حسب التقسيم  
الذي أوردناه في أول المقال ، وهي لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه  
البطل لمخاطر طارئة وتغلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة في كل  
الأساطير والملاحم والسر الشعبية كأنها تغيد أدنى تحرص عليه . وقد  
الترم شكسبير هذا التقليد في مسرحية (هاملت) فمحله يقوم بهذه الرحلة  
إلى إنجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية في البناء الدرامي للمسرحية ولم

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدرسها لتلاميذه ، ولكنه قرر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين الوعيت ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لخصم موقف النقد الأدبي من الرواية البوليسية

(أ) يبدأ الناقد بصريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو للرواية ذات المستوى الرابع كما يسميها ، بقول

« هي تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو المفاجآت التي يجرعها الكاتب من عبه كما يخرج الخاوي الأراب من صندوقه »<sup>(١٠)</sup>

هذا الصريح يحكم على الرواية بالرخس والابتدال - أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين - إذا كانت تعتمد على أحداث مكثفة - تحولات غير عادية - تطورات مثيرة للدهشة - مفاجآت كألعاب الحواة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عصر المصادفة .

ولا يجرى أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأنشام وحدها ، هي هراء وحيث يحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . احتكاكًا لحظا روايات بهذه الصفة ، وهي ليست روايات بوليسية فعلا . فكثير من الروايات السياسية المدهية مثلا لا تعدو أن تكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم للكاتب الحل المذهي كأنما أخرجه من جراب الخاوي . ولا يصح الرواية بعد هذا غير بعض الشذواعت والنشورات السياسية<sup>(١١)</sup> وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ، فلقاء البطل بالبطلية يتم صدفة ، وفي تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلية بالسل دائما ، ولا يوجد شيء مطلق مع بناء الرواية غير موت أحدهم أو كليهما . ويجري هنا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المندرة للدموع .

للتأخذ إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ، فنادا يلتصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدري لحد أنها بوليسية في حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فخصص كل رواية على حدة ، وبهذا كان صحيحا ليس فيه إلا هذه للتأخذ ، وبقبل في دائرة الأدب الرابع ما كان ناصحا نصحا يعطى على هذه للتأخذ وإن كان لا يلمها بما ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رديء وكاتب جيد ، ورواية ضعيفة ورواية متقنة ، وليس أمر نوع رواي ونوع آخر ؛ فهذه للتأخذ تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعطى الاعتماد على تكتيها هي أساس التصنيف النوعي للرواية كمن أدنى متميز عن الفنون الأخرى ؛ فالحمل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ؛ أي مجموعة من

بكتف عما حوت القصة الأصلية من مقاومة الرسالة وتعبيرها ، فأضاف إليها قصة الفرسان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة القصيدة . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري لبناء المسرحي ، فإنه ضروري لبناء البوليسي ؛ فقد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع يتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري - بمنطق البناء البوليسي - أن تطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكبير عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ؛ ولذلك راء يسط تكافؤ قصي الصراع بوصوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك بما أعظم أن يترك هذا الرجل حرا طليقا . على أننا لا ينبغي أن نلفظ فيه أمر القايون بصرامة ؛ فإنه محبوب من العامة المختوبين . وهم لا يرضون في حكمهم إلا بما نراه أصيهم . ونحن يمكنون لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المهرم ، لا في الحرية نفسها . ولكي يتم الأمر في سهولة وسر لا بد أن يبدو إرسانا يباه إلى إنجلترا بهذه العجلة . ولقد تفكير طويل . إن العمل حين تبلغ حد اليأس لا يشفيها إلا علاج المشيش ، وإلا فلن نشق قط<sup>(١٢)</sup>

وشكبير كمسرحي يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومعلوماتها ستولد خللا في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحكمة البوليسية والحكمة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي بل يخلصها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

• • •

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أخذ يزداد بروزا منذ انبلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يشوي كبار الأدباء ويمدهم بنسج مضمون الرواج بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستقلون قصص الجريمة أيها وجدوها ، بما قراءة مثل شكبير ، وإنما سماعا مثل فستوفسكي في الإخوة كارامازوف ، وإنما معاصرة مثل نجيب محفوظ في النص والكلاب ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يفتنون البناء البوليسي حتى يصبح أن ينسب مجاحهم - أو جزء كبير من مجاحهم - إلى هذا الإنقاذ - إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدري الذي يصفه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأي النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال

كتب الأستاذ (روكو فوستو) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة الليوى الأمريكية بصع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية لبوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحكمة المعقدة) كما يسميها .

وحدثنا من الحكم الذي أصدرته بورشيا في «تاجر البندقية» بأن يقتنع شيلوك وطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما .

ولو شئت أن تتع هذا الصرب من الأفعال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة في كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المصمم عن رفته لما أعيانا الأمر ، بل لكان عثورنا على رواية تحرف عنه هو المنهي . ولكن الروائيين قلصوه إلينا في إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) ممكنة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بطبيع لول روائي دون لول .

• • •

(ب) يفقد «روكو» قوته مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

«إن كاتب الرواية ذات الحركة المعقدة Plot - Complication story هو راوي حكاية في المقام الأول وعنده يكون للخط الروائي (الأحداث التي تتحقق الحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أي شيء آخر . وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story ، فإن قصة الحبكة المعقدة تعني بأن تخبرنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجوهر The Atmospheric Story ، فإنها تعني بأن ليس التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من الترويات الثانوية ، أكثر مما تعمل من خلال المزج الفني الماهر لتأثير المشهد Setting مع إحالات النفس والمزاجية . وهي أيضا ، على العكس من قصة المفكرة

مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر بما هي مصممة على استكشاف فكرة متعمدة أو إبراز حقيقة كروية »<sup>١٤</sup>

تحليل هذه المقارنة نجدها مبنية على فكرة التناسب في النقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال في النقطتين الأخريين ، فقصة الشخصية تعطي لإبراز (لماذا حدث) نبة أكبر من تلك التي تعطيها قصة حبكة المعقدة ، التي تنهم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (ماذا حدث هذا الحدث) ، فإذا طغت عنابة الكاتب بإبراز الحدث على عنابه بالدوايح الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت السية بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوءة والانتقال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوي صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) مثوية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب في حشد أكبر عدد من الحوادث المرعبة التي يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا المآخذ ملاحظات :

١ - إنه ليس مقصودا على الرواية البوليسية ، فكثير من الروايات الجنسية المرحضة لا نجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التي لا داعي وراءها غير الرعية في الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

لأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكن هناك نوعين من لأعمال : أولها هذه الأعمال التي لا تربط بينها أسباب منطقية ، أي لا يسع أحدها من الآخر كما تسع النتيجة من السبب أو المعلوم من العلة ، ولتصطلح على تسميتها حوادث ، ومعهدها حادثة ، وثانيها هي الأعمال التي تربط بينها علاقة العلية ، ولتصطلح على تسميتها أحداثا ، ومعهدها «<sup>١٥</sup> حدث . والنوع الأول لا علاقة له بالقص الروائي ، فأن يخرج شخص من بيته فقصده سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هي حادثة عادية ، أما أن يخرج شخص من بيته فقصده سيارة يقودها عدو له كان يترصد خروجه ليقتله تحت عجلاتها ، فهذا حدث قصص ، إذا من صدمة السيارة جاءت نتيجة لتربص المقاتل به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للمداوة التي بينها . ومثل هذا التفريق بين الحادثة وبين الحدث القصص ضروري لتوضيح ما ذكره روكو فومنتو من المآخذ على الرواية البوليسية ، فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية «<sup>١٦</sup> ، إذا جعل الأمر غير مقصور على الأعمال الصيفة والسريعة ، فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسوي بين رجل يفتح مدعما رشاشا ويضرمه في صدر خصمه ، وبين رجل يلمس برقة يد حبيته ، فإدام كل من العملين صادرا عن منطق الرواية ، وإدام مرتبطا بما يسبقه وما يتلو من أفعال يربط العلية الذي نشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصص لم يمس الأهمية في اليه الروائي ، وعندئذ يصح التكليف عيا غير وارد ، لأن الأفعال ، مهما تابعت وكثرت في الرواية ، إما أن تكون أحداثا قصصية إذا ضرورية ، وإما أن تكون حوادث غير مهمة ، فليس يجوز وليست تكفيها . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون لها عيا من حيثيات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كأرباب الحوى ، أمرا غير وارد أيضا ، لأنها إذا كانت مترابطة ترابطا عاليا ، ومستفدة من منطق الرواية ابتثاقا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحي ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحجب له لا ألاعب حواء تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهي (حوادث) بالمعنى الاصطلاحي ، وتكون هجرا من الكاتب وضعا في للوحة القصصية تجعله يعتمد على المصادقات في تطوير بنائه الروائي وفي تصميم دروة قصته . وعندئذ يكون كاتبا ضميما يكتب رواية رديئة . سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكولوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللوبال الأخير أصعب من أن يكرر كاتب في اقتحام ميدانها لا إذا كان قادرا ناصح للمكاث والأدوات

وكثير من الأعمال الروائية التي أجمع النقاد على رفضها وسموها تعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلي ، أو أخرجت من الإطار منطق العام للرواية قصها ، على تزيد عن مجموعة من الحوادث الشادة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة . والمفاجآت التي تتفوق على مصاحات الحياة ، فالحب الذي شأ بين كاترين وهيكليف في «مرمعات ويلبريج» حسب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيكليف تعد سلوكا شادا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها وإقدام جورج على قتل لبي في «رجال وقران» لتثبيك عمل لا يقله انهم إذا عملت الدوايح التي بسطها المؤلف خلال الرواية كلها . ولا اعتقد أن نهر الحياة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة



الحسن محان حسب للتدوين الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية .

٢ - إذا صح أن تعيب عنصر (ماذا حدث) على (لماذا حدث) يهبط بالرواية إلى الترخيص والابتدال ، فإن العكس صحيح أيضا ، لأن تعيب عنصر (لماذا حدث) على (ماذا حدث) يهكك عرى الرواية ويخرجها من محان الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراسات النفسية أو الاجتماعية

٣ - لابد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، أي أن الرواية الجيدة ينبغي أن تعنى بتقديم (ماذا حدث) بنفس القدر الذي تعنى به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ، تساوى في هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية . إلخ .

٤ - لم يضل كتاب الرواية البوليسية هذا المتناسب ، فكثير من رواياتهم تحفته بدرجة أو بأخرى . ويقف المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد هنشكوك ، أبرز المختصين في تقديم هذا اللون في اسبانيا ، يكتب في مقدمة بعض مختاراته المشهورة : إن أصل القصص البوليسية التي تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هي تلك التي تركز على (لماذا) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل) ، (١٤)

٥ - قد يتحقق أحيانا هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ، فإما فيها من أحداث مثيرة يجعلها رائعة بين قراء الرواية الرخيصة المبذلة ، وإما فيها من تحليل للتدوين الشخصية والنفسية والاجتماعية يضعها في أعلى مستويات الرواية الرقيقة . وللأسف الواضح لهذا المستوى النادر هو رواية لورنس المشهورة (غولمبات لادى تشالوت) التي بعدها ألفريد إيدى آيات الأدب الإنجليزي المعاصر ، ونصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفي نفس الوقت تطبع طبعات حشنة مغممة بورق أبيض ، لتباع سرا لخواة القصص الجنسية لمسوعة . ومن الطريف أني رأيت النسخة السرية في بلدوم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة في واجهة نفس المكتبة

أما فكرة الإبدال التي يبنى عليها روكو فومنتو مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتشتمل في أن الأحداث المثيرة وبتدريجات انثوية تحمل في الرواية البوليسية محل للرجح الفنى بين عناصر المشهد وإحالة النفسية في الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تشتمل أيضا في إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف عن الأفكار المتحدية والرائدة في الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد فكثير من الروايات المجمع على أنها رقيقة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة خلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات شيكسبير بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأنشاج التي لم يقصد من وراثتها إلا التأثير في مشاهدي مسرحه . ولا يعني هنا أنه كان يفعل هذا

استجابة لروح العصر ، ومناسبة للمزق الأخرى في احتداد الجماهير ، إنما يعني أن وجود هذه المناظر لم يسقط يرواياته إلى حضيض الابتدال والسوء كدلت فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة للحقيقة كونه ليست ممتعة شائعة في الروايات ذات المستوى الرفيع ، فليست كل رواية أثارت

حريا أعلية كرواية «كوكب القوم» فيا يروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحصى الأبطال ، مثل رواية «أوليفر تويست» ، إنما هي قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعج أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكارا متحدية أو أبروت حقائق كوية ، ولكن مما بلغت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشريف الذي يسرق الأغنياء ليعطي للفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال في يد فئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتبع لدارس أن يبحث هذه الملاحظة فليست أشك في أنه سيكثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوبين أو سنكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية في أوروبا

...

(ج) يتنقل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع في كل من «لوبين» ويقول : «وفي مجال الصراع Conflict فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحكمة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، في حين تعتمد القصة الرقيقة على الصراع الأكثر تأثيرا في النفس ، والأشد تعقيدا ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه .» (١٥)

ووضح القصة على هذه الصورة فيه تيسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أي إنسان ، بل إنسانا معينا هو عدوه أو نقيضه ، وبعدها والتناقض لا يشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لموقف معين اختصت وجهة نظر أحد الطرفين إليه من وجهة نظر الآخر احتلا لا أمل معه في لقاء أو حتى في تقارب ، بحيث لا يعدوا حقيقة إذا فب أنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، انطلعت كل منهما من أحد الطرفين مثلا لها . فالصراع في حقيقة الأمر ليس صراعا بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين نجست إحداهما في إنسان ، ونجست الثانية في إنسان آخر ، أو في ظاهرة كوية ، أو نجست في الإنسان نفسه فتقاومت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفصيل هو من يصارع من ؟ بل هو فصيل بصارعان . وجلال الصراع في مسرحية أوديب لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة . وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هي من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكا ، وكونه يصارع آلهة قاهر ثانوي في تخيم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حققه المسرح بعد أن غطس من تأثير الخطأ الذي وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديا - متى تكون جليلة - ينبغي أن يكون أبطالها ملوكا أو آلهة وأنصاف آلهة ، فقد استطاع إيسن أن يقدم صراعا حادلا في بيت فلامية بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعا يدور حول نفس الفكرة الجليلة في أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلا ، أو حول علاقة حب جليلة بين أحدهما وطرف ثالث

فإذا ما قرر أن الفصيل هو في قيمة الفكرة التي يدور حولها الصراع حتى لا أن مطرح تساؤلين

١ - ما جدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأجدى في رأيي هو النظر إلى التلازم بين طبيعة الفكرة للتصارع حولها ، وبين من تجسدت المواقف المتناقضة بهم ليقوموا بالصراع . وقيمة « هاملت » ليست في أن الصراع يدور في نفس هاملت ، وإنما في أن نفس هاملت هي الأكثر ملامة ليدور فيها هذا الصراع . ولتنظر إلى المسرحية في بساطتها التي كتبها بها شكسبير ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتخرجات التي اكتسبتها القند فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متناقضتين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل عدوا ، وعاطفة الحب لأم هي التي قتلت الأب أو أسهمت في قتله ، فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار شكسبير الصراع في نفس هاملت وحده لضرورة فنية ، ومن هنا اكتسبت هذه المروعة وهذا الجلال الذي جعلها أثرا فنيا خالدنا . ولو كان الأمر - كما يقول روكو فومنتو ، وكما يقول كثير من النقاد - أن هو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بنص النظر عن ملامة هذا الموضوع للصراع ، لما كان تسهيل على شكسبير - وعلى أي روائي أو مسرحي آخر - أن يدور الصراع في مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها المخلود .

لقد كتبت قصة هاملت قبل شكسبير على مسرحيات كينزي بوصفها جزءا من تاريخ الداعمارك ، وكتبته مسرحية شعرية مدعومة لشكسبير<sup>(١٧)</sup> ولو رجعنا إلى هذه الكتابات نوجدنا أنها جميعا تدور الصراع في نفس هاملت بدرجة أو بأخرى ، فلماذا لم نل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شكسبير من التفسير والمخلود ، مادام التفصيل هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه صفة الأدب الرفيع ؟ لا شك في أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية شكسبير نفسه ، فقد مكنته هذه العبقرية من أن يحقق لطرفي الصراع - عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم - قدرا متكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاعتزاز والتناقض في السلوك والفوروات العاطفية ، تلك السمات الملامكية التي دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل شكسبير

٢ - ومادام الأمر في حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت في شخصيات ، فلما أن نتعامل عن طبيعة الصراع في الرواية البوليسية . ولتحد لنا واحدا من ألوانها لنبحث هذه النقطة من خلاله ، وليكن أحد هذه الألوان من مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن لصراع بين ماسر بين المحقق والمجرم ، فيها العلوان اللذان لا يمكن أن يتعارفا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينها ليست عداوة شخصية ، وغالبا ما يكون لقاءهما في الرواية هو اللقاء الأول في حياتها ، وليس ثمة مجال إذن لاقتراض أدنى شبة لعداوة شخصية بينها ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تخف في مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ، فاهرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمي القانون ، ومن ثم كان الصراع حتميا بينها ، فهو إذن في النهاية صراع بين فكرتين

تجسدت كل منهما في شخص . وهنا يحق لنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تجسد الفكرتان المتناقضتان في شخص واحد فتتصافا سلوكه ، كما هو الشأن في هاملت ؟ يمكن بغير شك ولكنه غير طبيعي ، أي أنه ليس أكثر صور التجسد ملامة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية « دكتور جيكل ومستر هايد » مثل واضح عن هذا ، فقد لجأ ستيفنسون إلى انصراع خيالي يظهر به جانب الشخصية الذي يخرق القانون فتسيطر على الجانب الآخر منها الذي يحترم القانون وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر في أكثر من رواية . ولا شك في أن ازدواج الشخصية قد عولج في كثير من الروايات بعد ستيفنسون وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تسمى بالتحليل النفسي في المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية في صرمة هذا التحليل النفسي ، وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تجسد واحدة منها في شخص محقق يقف مع القانون ، وتوجد الثانية في مجرم ضد القانون . وكان ستيفنسون يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته في خرق القانون . وكان دكتور جيكل في المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائفا ، فجاء انصراجه الخيالي لينحس في شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمهترمة . ولكن ستيفنسون أعاد كتابة الرواية بالصورة التي نشرت بها . ويطلق سرجيراهام بلغود - الذي أطلع على المخطوطة الأولى - على هذا التعديل قائلا : « كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصفاً وأخف حدة في التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل في الأولى شريرا إلى الأعماق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتخفى . ثم كتب ستيفنسون نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ في المعالجة ، فقدم شخصية أصح تأثيرا ، لأنها إنسانية في أعماقها . »<sup>(١٨)</sup>

وهناك رواية ثانية عالجته الجريمة بإدارة الصراع بين فكرتين في نفس البطل ، وهي رواية « الجريمة والعقاب » لديستوفسكي ، ولكن الفكرتين - أو جناحي الفكرة الواحدة - كانتا تقتضيان هذا لنبا ، فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : هل مقتل عجوز بجمل لإنقاذ مستنجل شاب مثقف طموح يعد جريمة ؟ ومع أن في الرواية محققا ، ومع أنه يسمى طوال الرواية ليوقع براسكوليكوف ، إلا أن الصراع الحقيقي يدور في نفس راسكوليكوف ، التي هي أنسب أبعادين وأكثرها ملامة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول فومنتو إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن في رواية « العجوز والمحارب » جواي أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأي الأخير في هذا الموضوع . والحق أن التفريق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تفريق يسقط من حصيلته عند التقويم طبيعة الصراع نفسه ، وأي الأنواع الثلاثة هو أليق به ، وأقدر على إبرازه . وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصعد إلى الدروة المبتعة ، كما أنه يفعل

لعلنا استطعنا - فيما أوردنا من تتبع حدود الرواية البوليسية - ومن محصر لموقف النقد الأدبي منها - أن نثبت أنها روية مثل لأشكال الروائية الأخرى التي يعرف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفي لتبرير روحها وبها القراء ، ولا لتصور إقبال كبار الأدباء على الاستماع لمحبها في بعض روايتهم ، ولا للمطالعة بإعطائها ما هي أهل له - من اهتمام القراء والدارسين ، فلا بد من أن تكون لها مميزات تميزها عن غيرها من أنواع الرواية الأخرى ، حتى تكون جذابة بهذا الموضع وبما يتطلبه ها من اهتمام

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الأنواع الأخرى . والإثارة - إن كانت متنة وفي موضعها الصحيح - تعد ميزة ، لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ، فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستول على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التي يشاء ، والحق من أحلها كتب ما كتب . ولا يخفى له هذا مثل الإثارة التي تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا في الفلسفة أو التاريخ أو المختص ، بقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويحصل في سببه ، يبقى من عت ، وإنما هي لون من القراءة الحرة - شتأ أم أبيت - تجذب القارئ إليها ، لمرة فيها لا هدف خاص به هو ، وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما يشاء الكاتب الذي يريد أن يصل إلى عقل قارئه وبلى نفسه . ومن هنا فإنه يسمى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يجعل القارئ على متابعتها إلى النهاية . وسوف نقتصر حديثنا هنا على الإثارة في لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات صفة متنتة . والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وعالبا ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون ، وحيد بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل ومع بداية القراءة ، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ إثارة ، أي تحويل للمشاعر والعقل من حالة سكون ، أي جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أي مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج في التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ، وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حادة البخار ذي القوة الرهية ، التي تلغز أصحح الآلات . وهذا التشبيه موصحي ، في يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث - أو ما ينبغي أن يحدث - عند بدء قراءة الرواية ، وكل ما في الأمر أن الإثارة نخل عمل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التي تحدث في مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ، إثارة في عقل القارئ ومشاعره ، وهي ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة في الرواية نفسها ، وهي التحريك المعاجى بعد حركة ذات صفة متنتة ، وهذا التحريك هو الذي يضع أيدينا على سر البناء القصص في

في الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ، إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التي يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية

• • •

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والدروة فيقول : **والقصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهي إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، في حين تعتمد القصة ذات المسعى الرابع على حبكة أقل تعقيدا ، وفرونها من الخفاء والنموعة بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة .**<sup>(١١)</sup>

وهنا يرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ، شدة إتقان الحبكة ووضوح ذروتها لا يعني سهولة إدراكها بالضرورة ، فرمما كان إتقان الحبكة يقتضي القارئ جهدا كبيرا في تتبع خبوطها ، وتركيزا شديدا في ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهي إلى إدراك الدروة بوصوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلزمه القارئ في بعض روايات **أجاثا كريستي** نفس القدر الذي يلزمه في بعض روايات **توماس هاردي** ، وأعرف متقنين على قدر رفيع جدا من الثقافة يجسم في **توماس هاردي** أنه وصافة ، ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، وللنباتات ، خصوصا ، في رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جلته فلم يسيروا إلى إتقانه الشديد لـ **الحبكة الروائية** . فالقول بأن إتقان الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراخيها أو غموضها وتشوشها ، من سمات الرواية الرخيصة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتقييم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأي ، لهذا الذي يزعم أن حبكة (أوديب ملكا) أو (ناجر الهندية) أو (عطيل) حبكة غير متنتة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى مسرح المبحث يقدم لنا في بعض نماذج حبكة متنتة ودروة واضحة . ولعل مسرحية **قاتل بلا أجر** لـ **ليونسكو** مثل واضح على ما نقول ، فهي لا تغل في إتقان حبكة وسيرها قدما نحو ذروتها هي مسرحية **المصيدة** ، لأجاثا كريستي . أما إلغاء الحبكة البناء مقصودا في بعض نماذج مسرح المبحث والرواية الحديثة فهي آخر ، ثم إنه مرجحة فنية قصاراها أن تصبغ إلى روائع الأدب التقليدي نماذج حديثة ، ويكتب من تنمي بدا وحده أو تغلل من قيمته بسجاحها في الخروج على تقاليد الحبكة المتنتة

ومعنى روكو هو مستوى تسجيل ما يأخذه النقد على الرواية البوليسية يحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ، ولو شتأ أن نقاش كل ما ورد في درامته عنها خرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكم عمل الأمر في أن كل هذه المآخذ - مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة - إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر رديء . لا بين نوع روائي وموع آخر . فالعيب ليس في أن الرواية بوليسية بل العيب في أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة في الروايات غير البوليسية

الرواية البوليسية . فلاند أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر في هذه الحركة صفحات تكفي لأن تستقل سرعتها الرتبية إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرج من سكوت أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسارع يزداد بعجلة غير منتظمة . لانشحكم فيها ويوحها لا موهبة الكاتب وحده . وقد عبر ألفريد هتشكوك عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحاً وإن كانت غير دقيقة . «تسير رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأن تلج على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثاً غير مألوفة . لسرقة ، إغراق ، إلقاء عمد ، القتل . الخ . في لغة عادية طبيعية منطقية ، ويريد فكره وصوغه بقوله : «إن الجريمة في هذا النوع من الرواية البوليسية كالخمر الذي يلقى به في بحيرة هادئة ، أو كالخبط دى البرق الشاذ في سبيل لا لون له ، واضطرب هو إحساس الشخص . وعمله هو أن يدرس الفوجات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الخمر الذي آثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخبط الشاذ من التسبج المتناسق .»<sup>(١٢)</sup>

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هي الحياة العادية الخالية من الحوادث . وقد يكون هذا صحيحاً في بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن النوعين يتفقان في أنها يقدمان حياة تسير فترة زمنية ما تسرع منتظمة . سواء كانت حياة ربة بيت تفصى يومها في رعاية زهور حديقها ، أو حياة رجل شرير معقد يفصى يومه مختطفاً لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بصنع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذي يغير من حركتها لأبد أن تسير البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالخر . وبعد هذا تتحرك الأحداث بتسارع لا يحكمه إلا موهبة الكاتب وحبره كما قلنا ، ولكن مهما تابعت اللوالب وتفاوتت الحبرات ، فهناك دائماً سبيل يكاد يكون ثابتاً في بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد حذرت قصة قصيرة من قصص «شرلوك هولمز» لحدوث من خلالها أن يصح أهدينا على هذا سبيل الثالث في البناء

القصة صوابها «الرجل ذو المشقة المخبوءة»<sup>(١٣)</sup> ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ، وهي من تراث الرواية البوليسية الذي سح على مواله فيما بعد ، وهي من لون رواية اللغز التي تتفق مع رواية التحقيق في البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزاً عامضاً لا محرمات معاً

والمرء الذي تقدمه لقصة هو احتفاء زوج محترم في ظروف تساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مروح ظاهر لأحدها ؛ طيس للزوج أعداء يعرفون قتله ، فضلاً عن أن جثته لم يعثر عليها ، وهو مستريح اقتصادياً وعائلياً ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمراً مقبولاً ، ولم تلق زوجته رسالة بطلب فدية ترجع اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح في حله كما هو متوقع

وقبل أن نتابع المؤلف «كوفمان فويل» في طريقه بناء روايته لرى كيف حقق الفهم المطلوب من الإثارة ، علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تخطيط

يتم ، ولو بصورة مدنية ، قبل البدء في الكتابة . وهو بذلك يختلف عن المؤلف Form الذي يتشكل في أثناء الكتابة جسمه صممة . وفقره منفردة . ومضاهامضاهام . ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو لتسويبه . حيث إن الشخصيات والمواقف هي التي تشكله ، وذلك على العكس من البناء الميكانيكي structure الذي يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسي له . ومن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة لبناء الروايات تصلح للتطبيق على أي رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتمام عمله . وهذا هو المبرر لبجهود الذي يطالب النقد بهذه الدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف ألوانها . بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على إثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها بوجهة تى يريد الكاتب .

يبدأ كوفمان فويل روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، و ذات الأحداث التي تجرى في نطاقها المؤلف والمطلق كما وضعها ألفريد هتشكوك . ولكنه لا يتحدد من حياة الزوج - واسمه يعمل سانت كلير - مهاداً لخلق الحركة المنتظمة ، بل يتحدد من حياة دكتور واطسون ، مساعد شرلوك هولمز ، مهاداً لهذه الحركة ، فيقدمه جالساً في إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يلقى جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض في حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة عينية ، ولكن الزائر الليلي كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت في حاجة فعلاً إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ، فزوجها - مستر هويتى - غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهي تعرف أنه فصى هذه الليالي في ذكر كندسين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى ذكر الأفيون في «سواندام لين» ويعثر على هويتى وبعبده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة في الظاهر ، ولكنها ليست كذلك ، إذا أضعنا فيها النظر ، فالحقصة أولاً قصة لشرلوك هولمز ، تروى من خلال قصة يعمل سانت كلير . وهذا يكون لها بطلان يتفقسان اهتمام القارئ ، بطل ثابت في كل السلسلة الروائية هو شرلوك هولمز ومساعد واطسون ، وبطل خاص بكل رواية في السلسلة ، وهو يعمل سانت كلير في هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أي من البطلين ، وفي كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يدخل عليها البطل الثابت في مرحلة لاحقة ، ولكن كوفمان فويل اختار في هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو بصديقه الذي مثله ، وكان موقفاً في هذا الاختيار لعدة أسباب : فهو - من ناحية - قد أعاد الأدهان عن التبرع بموضوع القصة في مرحلة مبكرة قد تصعب كعب الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد بدأ الأدهان لحق القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ، وقد حقق هذا عن طريق مستر هويتى مدمن الأفيون ، فهو أيضاً زوج محترم محب من زوجته إلى تحب حبه ، أي أنه صورة مخففة من يعمل سانت كلير الذي تعرض القصة لموضوع احتضانه . وقد كان الكاتب ذكياً وتمسكاً من به تقدم الصورة بحيث لا تظنى على الأصل ، فع أن هويتى روح محتب مثل

وعليه أن يعمل هذا دون أن يضحي أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوتر أن أترجمه ترجمة حرة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون

« عند صراحت - في مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد - جاء إلى قضاية (ل) سيد مهذب يسمى نيل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقتهما تحيطها مسقا جميلا ، وعاش معيشة مريحة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفي سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع ألجنة المحلية وأحب منها علامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن في الصباح ليعود في المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذي يستقله من شارع كانون . ومستر سانت كلير ، الذي يبلغ الآن السبعة والثلاثين ، رجل معتدل المزاج ، وروح طيب ، وأب شديد الحنان ، وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه انبيات أن ديوبه التي استطاع أن يثاكد منها تبلغ ٨٨ جنيهاً وعشر شبات ، بينما رصيده في البنك يبلغ ٢٢٠ جنيهاً ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك مناعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكي لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن شخصيته ، وهي حقائق متقاة بعناية شديدة ، لا لرسم صورة دقيقة له حسب كما يتبادر إلى الدهر عند القراءة الأولى ، بل لتعنى بيها خلفية أساسية في حل لغز اختفائه ، وهي أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلتفت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بيها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته بها في موعد ثابت ، وهو لكي يريدها خفاء ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب في تفصيل يومهم بأن الأهمية لها ، وأنها سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل . وفي نفس الوقت درس هذه الخلفية الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل لغز وهو هذا يطبق قاعدة في بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهي أن كل الحقائق التي تؤدي إلى حل اللغز ينبغي أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك ليسين : أولاها أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق في التفكير . فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول في هذا اللون من القصص . وثاني السبب هو ألا يحس القارئ بحمية الأمل أو بأنه مخدع عندما يقرأ حل اللغز في آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت محسولة لديه ، فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدي التي يحسها القارئ ويطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الرديء الذي لا يتقنه

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغي أن توضع أمام القارئ في أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كوناو دويل في هذه القصة كما سرى فيما بعد ، فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالنسبة البوليسية ، بل إن الأفضل في الرواية الطويلة أن تورع الحقائق

سانت كلير ، إلا أن المكان الذي اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدحين الأفيون ، وسبب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف في تدخين الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ، والعثور عليه ويحضره إلى الزوجة القلقة قد تما في سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار حربة ولدهاب إلى الكوروزع هويتى في العربة وإعادةه إلى بيته . ليس هناك لغز إحد في قصة اختفاء هويتى ، والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد لموضوع

وثنى آخر حقفه الكاتب بهذه البداية البعيدة في الظاهر عن الموضوع الأصلي ، فقد استعمله لتقديم وصف كامل ودقيق للشارع سوانديم لين وكر الأفيون الذي تطل بواجهته المظلمة على أحد أرصفة النهر في شرق لندن . وسرقت فيما بعد أن أحداث اختفاء نيل سانت كلير قد دارت في هذا الشارع وفي هذا الكور ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما في لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضروري لفهم الحدث الأصلي في أثناء وقوع هذا الحدث لعلقت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصاب القصة بقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أعناء عنها وصمة هذه التفاصيل في هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية في التحرك .

وثنى ثالث حقفته هذه البداية ، فقد استعمل عن طريقها دخول شرلوك هولمز في الأحداث بطريقة حقفت قدرا كبيرا من الإثارة . وفي مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح في الأفق ، فن الطيبي - وقد ساق الكاتب اختفاء هويتى والعثور على صورة حكاية خالية من نصزع - أن يبدأ القارئ في الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات - من أربع وعشرين صفحة هي كل القصة - دون أن يحس بالصراع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات لأربع كانت ضرورية - كما ذكرنا - لوصف مسرح الأحداث المقدمة ، ولتهيئة الجو النفسي والتفلي لوقوعها ، فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تعب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز حل المسرح بطريقة مثيرة ، فبعد أن عز واطسون هويتى وأقعه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخني الأفيون ، شعر في أثناء سيره سكرة حبيفة في كتفه ، وسمع صوتا يهمس له « بعد أن تمر في التمت إلى خلف وانظر إلى » . وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ، فهو صوت شرلوك هولمز ، وعندما التفت إليه وآه جالسا بدخ الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد نكر في ثياب رثة وهشة زرقية .

وهكذا بدأت الأحداث الأصلية في التداعج إلى مسرحها ، فقد وضع واطسون هويتى في العربة وأعطى العنوان للحدوي وطلب منه أن يذهب به إلى هناك . ثم وقف في الظلام ينتظر شرلوك هولمز الذي خرج إليه وسار معه بحكي له السر في وجوده المريب والثير في وكر الأفيون وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير العاطس ، أي اللمر الذي تدور عليه القصة وأدى يشغل شرلوك هولمز عقله . وفي هذا الجزء من القصة تتحل قدرة الكاتب وموهبته الخاصة في البناء البوليسى فقد كان عليه أن يقدم لنا هكل اللمر متصنا كل التفاصيل التي يمكن فيها الحل .



على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إحصاء أهمية ما يبنى عليه حل اللغز ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز في الرواية ، فلا مجال لذكر حقائق جديدة في مرحلة الحل نخبنا للعب الذي أشرنا إليه

ونبدأ أحداث القصة الأصلية - قصة احتفاء بفيل سانت كلير - بعد هذا العرض السريع للتحقيقات ، فقد ذهب كمادته إلى لندن ، وذكر لزوجه قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنها الصغير . وبعد خروجه تلقت زوجته برقية من مكتب إحدى شركات الملاحة لتسليم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وغادرت مكتب الشركة في الساعة الرابعة وخمسة وثلاثين دقيقة ، وفي أثناء سيرها بحثا عن عربة مرت في شارع «سواندام لين» فسمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة في الطابق الثاني فوق وكر الأفيون ، ورأته في نافذة بلوح لها بيديه في فرع شديد ، ثم احتق من النافذة ، كأن يدا جذبه بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن باقة قبضه ورباط عنقه متروعتان من حول رقبة . فاندفعت إلى وكر الأفيون لتجد زوجها الذي أحست بأنه في خطر ، ولكن صاحب الوكر كان في أسفل السلم فجعلها في غلظة من الصعود إلى الطابق الثاني . فخرجت تطلب النجدة التي جاءتها في صهورة دورية من رجال الشرطة يفودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثاني ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا متسولا أخرج هو الذي يسكن هذه الغرفة ، تؤكد التسول أن يرى الزوج ، وأيده صاحب الوكر في إنكاره ، وأنهم كلاهما الزوجة بأنها إما محبوبة وإما أنها كانت ناعمة في أثناء سفرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالها ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التي وعد زوجها بأن يشتريها لابنها الصغير عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ، إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد

طبق الكاتب في هذا الجزء قاعدة الإثارة التي أشرنا إليها آنفا ، فالأحداث كانت تسير بحركة منتظمة المعجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هتشكوك : الزوج يذهب إلى لندن كمادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن في مهمة عادية ، ثم تسير في الشارع باحثة عن عربة تركبها مثل أي سيدة في مكانها ، وفجأة تختل عجلة السرعة المنتظمة ، أو يلقى بالحجر في ابخرة الحادثة يضطرب سطحها ، فتدافع الأحداث غير المتوقعة منه سماع زوجها يهتف باسمها في فرع حتى اكتشاف اللعبة التي وعد بشرائها لابنها .

وقد ذكر الكاتب في أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التي ستقوم بدور مهم في حل اللغز، وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث الكثيرة ، فأما جريمة قتل شهادتها الوحيدة هي الزوجة ، وهي لم تر الجريمة في أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رأته دليل لا مراء فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، هيبة الزوج المرمية ، وتلويعها لها بتراعيه مستجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة موه ، كل هذا يؤدي بالضرورة إلى أن اعتداء عينا قد وقع على الزوج . فإذا أصبح إليه أنه كان بلا باقة ولا رباط

عق ، وأنه احتق عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، تؤكد أنه راح ضحية جريمة . وقد انجم التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ، غير متبها إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم للكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهي الترح للتعلم بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ، هتاف الزوج باسم الزوجة واقعة ، وبكى المرمع في صوته وجهة نظر ، والتلويع بالتراعي واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستجدا هو وجهة نظر ، واستداده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجلا يجذبونه بعنف إلى الداخل هو وجهة نظر ، فقد تكون الصيحة دهشة لا قرعا ، وقد يكون التلويع بالتراعي أساسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة ممرارا لا خصوصا لفرة تجديه . وهنا يكسر سر اللعبة كما يقولون في رواية اللغز ورواية التحقيق ، فأبى الحقيقة وأبى الوهم في هذه الوقائع ؟ يبقى أن يكون الترح بين الحقيقة والوهم تاما ومنقيا في الرواية الجيدة البناء ، ويتم هذا من طريق سلسلة من الوقائع التي تؤكد أن الوهم حقيقة ، وبعد الدهن تماما في هذه المرحلة من الشك في صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل يبقى أن تؤكد هذه الوقائع أن ما ترويها الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرة هذه السلسلة من الوقائع المضللة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

وأدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على التسول الأخرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، ففحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كحجرة معيشة بسيطة ، وكانت تؤدي إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحصار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بالماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة هريضة . ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفشيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر فيل سانت كلير مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطيه . وباستثناء الثياب و لعبة المكعبات لم يكن في المكان أي أثر لمستر كلير . كان من الخلل أنه قد أتى به من النافذة ، إذ لا يخرج آخر سوى الباب الذي كانت مسر سانت كلير تقف عنده مستجدة بالشرطة . وقد قضت بقع الدماء على أي أمل في أن يكون قد تمكن من الهجاة سباحة ، فصلا من المكان في أقصى ارتفاعه وفتح هذه المسألة .

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين في أنها تحتاج إلى تفسير ، ففي حين كانت المجموعة الأولى نصف الزوج وعادته ، وفي حين كانت المجموعة الثانية مخترجة بالتفسير الذي قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتي هذه المجموعة الأخيرة لتطالب الخلق والقارئ بأن يجعلها تفسيراً ، فالتياب الضامة تؤكد أن الزوج كان في الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفشيش ؟ الجواب

وجدت في حجري هذا قال إن وجودها عليه بشر دهشته مثل دجان الشرطه عام . فهو لا يعرف سائب كثير . وممكن أحد في المنكر غيره بعد ظهر هذا اليوم . وأنه لا يعرف كيف جاء به هذه التاب أو صديق المكعبات تتوضع في مسكه ويصمى . بشرطه نصب على أسوار وودعت أسحر . ومن التحديق . ويمكن للهيئة لم توجه إلى . لأن حنة . وهي حنة الخرمية . لم يعثر عليها بعد .

وهكذا وضع اللغز كاملاً أمام القارئ والمحقق مع . وهذا كان سائب كثير لم يفلح في حل . وكيف خرج . أو انخرج . من البيت دون ثاب ودون أن تراه الزوجة الواقعة عند الباب ؟ إن كان قد خرج من الباعثة حيا وسبح في الماء فهذا ؟ وماذا لم يعد إلى بيته ؟ ولماذا لم يتبع بزوجته ليصمها ؟ وإن كان قد خرج عوة وألقى به في الماء فهذا ؟ وابن هو الآن . لا ير . حنة . فما إن كان قد قبل من قاتله ؟ وابن حنة .

وكما من الاحتمال كما نرى يسود مع . لآخر في مكانه وقومه . وكل منها يصح بعد في بعض الوقائع لتعديده . يستقصه . وعن المحقق . والقارئ معه . ان يعمل فكره يرجح أحد الاحتمالين ويتبعه فحسب ومناقشة حتى يصل إلى الحقيقة . وقد وضع شرلوك هولمز السؤال في صيغة تردده إلى جنوده الأساسية فقال

«ماذا كان يعمل سائب كثير يعمل في وكر الأفيون ؟ وماذا حدث له هناك ؟ وابن هو الآن ؟ وما هي العلاقة بين الاثنين وبين احتماله ؟»

ونلاحظ هنا أن الكاتب يقدم العون للقارئ على حل اللغز . ولكنه عون ذكي . أو خبيث إن شئت . فهو يقدم له مجموعة من الأسئلة على لسان المحقق . فيها سؤال واحد فقط هو الذي يحل اللغز . وهو ماذا كان يعمل يعمل في وكر الأفيون ؟ ولكن معرفة الجواب مستحيلة . إذا اكتفى بالحقائق التي قدمها حتى الآن . فلا شيء فيها يشير إلى وجود علاقة ما بين سائب كثير وبين وكر الأفيون . ويتساوى القارئ والمحقق في هذا . من المستحيل أيضا على شرلوك هولمز أن يعرف الجواب من الحقائق السابقة وحدها . وهذا يعني أن حل اللغز يحتاج إلى مزيد من البحث . وهذا عمل المحقق لا القارئ . ولكنه يجعل القارئ مشدودا إلى المحقق . يتابع كل خطواته . ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة وما يتلقى من إجابات . وهذا الجزء من السام حواري بعد كثير من الكتاب . وأحداثه تشغل عاليا أكثر صفحات الرواية . وتحقيق هذا أكبر قدر من إثارة العقيلة التي يشارك فيها القارئ بعد أن تقوم شخصيه المحقق . ولأنه ان يشتمل هذا الجزء على نقطة التحول التي يصح نظريتها . وهذا المحقق والقارئ إلى حل اللغز . ولا قد هذا الجزء من السام حواري وجوده ولكن نقطة التحول . هذه سبب أن تشبه بطريقة ظلت بصر محقق لا القارئ . وإن كانت تثير دهشته . وهذا قعدة أخرى من قعدة السام الدائري في رواية اللغز أو رواية التحقيق . وهي . محقق لابد أن يسبق القارئ في فهم الملاحظة وفي الترابط بين الخطوات خطوة . ويمكن لابد أن يكون خطوة واحدة فقط حتى لا تسبغ الصخرة بين القارئ والمحقق إلى النهاية . لنرى بعد عمده الاندماج التي تمت بينها . وسحدد مسوى

الطبيعي هو أنه خرج من المنكر . في أين خرج والزوجة كانت تقف على باب البيت ؟ لا يخرج له إلا الباعثة العريضة التي تقف على عري الماء . وكيف خرج ؟ الماء في الحجرة وعلى الباعثة تقول إنه خرج مصاب . ربما كان جرحا . وربما كان مقتولا . كل الأحداث تؤكد . كما قال هولمز لصديقه . أن يفلح سائب كثير راح ضحية جريمة بشعة . ولم يبق أمام المحقق إلا العثور على الحلة بعد أن يحصر اللغز والاهتداء إلى القاتل والقبض عليه

وبن هذا يكون . يا . الأحداث الأساسية قد اكتمل . ويكون دور المحقق . من منظور على المثانة . وهذا المفهوم فقط . أي أن القضية فُصلت . لإحالة بكامة هي السؤال (ماذا حدث ؟) . وبمضي كما رأينا أن يكون لإجابة هي هذا السؤال . وأصعبه وواقية . لأن هذا الجزء مثل عناصر اللغز الأساسية . التي تتضمن اختلافات اللغز الحله . وإن كانت مختلفة اختلافات توضيحية وأخرى تفسيرية وذلك ليست سوى وجهة نظر شهود الخرمية

وسد اللغز عند إثارة السؤال (كيف حدث ما حدث ؟) . ورواية حيدة لا تخرج هذا السؤال مباشرة . بل تقدم مجموعة جديدة من الأحداث تدفع القارئ إلى . يثير هذا السؤال نفسه . ويدلث بتحقيق شرح من شروط الرواية الجديدة . وهو اندماج القارئ مع بعدها وأحداثها . وعدم بطرح القارئ سؤال (كيف ؟) . فإن هذا يعني أنه قد حقق الاندماج الشعري مع شخصية المحقق . أي أنه قد تخلص من شخصيته وحل محله في الرواية . أو توحد فيه مشاركة التفكير والافعال . وقد توصل كرومان دويل إلى هذا بأن قدم واقعين جديبتين تنفصان نتيجة التي أدت إليها الأحداث حتى الآن . فعندما انصرف اللغز لم تمر شرطة على حنة يعمل سائب كثير . بل عثرت على المصطف المفقود . ووجدت جثته مغمدة تحت البسات وأنصاف البسات المعبدة التي وصفت فيه بخص من ألفه من الباعثة أنه سيومض في الماء ولن يظفر على سطح فوه حرمه . ومعنى هذا أن حنة سائب كثير لم تكن تفسر معصف عمده لقيت من الباعثة . وهذا يؤدي إلى حل اللغز . وهذا . لقيت دور المصطف وجرفها اند عند خساره . فهذا إلى المصطف وحده . وهذا . أي دور بقية الكتاب ؟

والحقيقة الثابتة التي قبلت للتواريين فهي أن القاتل لابد أن يكون أحد اثنين . صاحب الوكر . أو المسئول . وقد ثبت أن صاحب الوكر كان في سنين سيم يبيع الزوجة من الصعود بعد أن شاهدت زوجها حيا . . . . . فهو ليس القاتل . وإن كان من الممكن أن يكون . . . . . ومع القاتل . أما المسئول فكان جالسا . عندما اقتحم رجال الشرطة مسكن في هدوء لا يتوهم رجلا . يمكن جريمة قتل مد . . . . . إن يتحررات أشبه به . جل ساء وديع . نسى أن أهله على سبيل من حجر . نصف . وعمل حرق القديون . مستثناء احترافه شرب كدبث تحت المحريات . أنه . نكس هناك على لإطلاق علاقة به . وبين سائب كثير . وقد قدم تفسيراً مقبلاً للدماء على الباعثة وعلى لأحد . فقام إلى إصبعه قد جرح وهو يرفع مصراع الباعثة فاصطت منه هذه الدماء . وكان إصبعه محروجا حفا . أما ثاب سائب كثير التي

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة لسبعة في مجموعة من القواعد تصحح أن تتحدد أساساً لبناء رواية التحقيق ورواية البذر. وهي قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة، ثم يحقق لبناء قلنا من التماسك والصلابة، ويوفر للرواية قدراً من الإثارة والشويق. وتتلخص هذه القواعد فيما يلي

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفي لأن يمتد إلى القارئ حركة الأحداث المنتظمة

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تعبر عن سرعة منتظمة في مرحلة السابقة، وتندمج الأحداث إلى قدر من الاضطراب و إثارة

(ج) تقدم في أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوحدة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما يسهل القارئ أو المحقق إلى التعرّف من ما هو حقيقي وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للنقض

(د) بعد أن يسير المحقق - والقارئ معه - في الطريق الذي تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز - يقع حادث جديد - أو يكتشف حادث قديم - يغيب التواريخ - فيصبح للمحقق - والقارئ معه - أن الطريق الذي يتبعه خطأ ولن يؤدي إلى الحل الصحيح. وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحري والمتابعة

(هـ) لا بد من وجود نقطة تحول نصية الطريق إلى الحل الصحيح ويبنى أن نوضح هذه النقطة في موضع مناسب لمحقق أكبر قدر من الشويق والإثارة. وينبغي أن يكون هذا الموضع في مرحلة العرض لا في مرحلة الكشف.

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغي أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة، موزعة بطريقة لا تلتفت نظر القارئ، بحيث لا يهاجأ في النهاية بأن الحل كان متضمناً في حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية، أو في حادثة عرفت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود

(ز) ينبغي أيضاً أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط في القدرة على الملاحظة وفي الربط بين الجزئيات، بحيث يبدو الحل للقارئ في النهاية ممكناً لم يزل يجهل بينه وبين اكتشافه إلا نص بسيط في دكانه وقوة ملاحظته.

(ح) ينبغي أن يكون الحل - عندما ينجح - مبني على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل كما ينبغي أن يكون هو - تفسير بوحيد للممكن مجموعة الأحداث التي وقعت جنب - فلا يعقل تصور حادثه حربه - ولا يحمل أن يشكك حل حرق في هذا التفسير

وعتابة هذه القواعد في الأعمال الروائية المعترف برفعة مستواها. نجد أنها متوافقة في أفضل هذه الأعمال، وأنها تلعب دوراً أساسياً في جودة الرواية. ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء البوليسي والرواية الحديثة، فإذا تتبعنا الخط الروائي فيها وجدناه تطبيقاً متقناً لهذه القواعد، ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذي نشعر بأنه تجاوز الخير المقدر له.

الرواية من حيث الجودة أو الرقعة بقدره الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التي تتوقف عليها المتعة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة الرواية. وقد بين هشكوكس سر هذه المتعة بقوله: «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد في حساسيته الزائدة نحو الشاد، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثاً، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت في غير موضعها من الحديث، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغي أن توجد. فتظل هذه الملاحظة مخترقة في عقده. حتى تأتي اللحظة التي يصلها فيها إلى مكانها الطبيعي. وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شيء مثله. وأن نوضح كل التفاصيل تحت أعينهم مثلما هي تحت عينه، ولكن نقصهم حساسيته الزائدة نحو ملاحظة الشاد وهذه هي اللعبة التي تقدم إلى القارئ، إنه يعرف - مثل المحقق - كل شيء. يمكن أن يرى أو يسمع. والتحدى لدكانه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشيء غير الطبيعي. وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة الخفية للآثار» (٢٢)

وإذا كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشعة المنوية) قصة قصيرة لا رواية فلا نجد فيها كثيراً من البحث والتحري والتفصيلات التي تتوافر في الرواية الطويلة، وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت يعمل سانت كبير، فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة

«هل تعتقد يا مستر هولمز من أمهاتك أنك تفعل لا يزال حياً؟»  
«لا يا سيدتي. بهرحالة لا أظن أنه حي.»  
«أظن إذن أنه ميت؟»

«نعم.»  
«مات مقتولا؟»  
«أنا لا أظن بهذا. فرما مات مقتولا.»  
«وفي أي يوم لقي حتفه؟»  
«في يوم الاثنين الذي وأبته فيه بشارع سواندام لين.»

«إذن، هل أمل في أن نكون قريباً من توضيح لي كيف أتى تلقيت منه اليوم هذه الرسالة؟»

ونملك لاحظت كيف هيأ الكاتب من طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول مفاجئة تماماً للمحقق والقارئ على السواء. ولعله فعل هذا بعرض ما أزعجه حجم القصة القصيرة وبكيكها على حده من عوامل الإثارة في الجزء الخاص بالبحث والتحري. ولكنه التزم القاعدة التي أشر إليها التزاماً تاماً. فقد قدم نقطة التحول هذه في إطار مناعشه، ولعل وقبل مرحلة الحل. وبذلك كانت صوته يبرر الطريق أمام المحقق والقارئ في وقت واحد. فلا يهاجأ القارئ في النهاية بأن الحل كان كاملاً في حقائق لا يعرفها

رست في حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذي يقدم حل اللغز، وهذا الجزء يعتمد على موهبة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة في البناء

- (١) Pulp Story, Slick Story ومعنى لأور القصص القصيرة في مجلات تبيع على ورق صفيح - ومعنى ثانياً القصص التي تبيع صناعه ختمه وكثيراً ما تدعى على الاستغلال والسوقه
- (٢) روايات ومفاهيم مصريه من العصر الفرجوني - ترجمتها إلى العربية جوستاف لومبير - و ترجمتها إلى العربية الدكتور علي حافظ - صفحه ٢٥٦ (العدد ٦٦ من مجموعه الاثني كتب)
- (٣) عصر الاساطير تأليف بروس هيس - ترجمة مدني نسبي صفحه ٣٦٦ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من لائف كتاب)
- (٤) The Brothers Karamazov. The Introduction by David Magarshack. p. 12.
- (٥) مذكرات لي سرر الرقي ، بدمتوفسكي ، ترجمه الدكتور سامي البدوي - صفحه ١١ - ٤٢ (أهيه انتم للثأيف والنشر)
- (٦) The Brothers Karamazov p. 13.
- (٧) هاملت - ترجمه الدكتور عبد القدوس القبط - ملحة لسرع القنبر - القنده صفحه ٧
- (٨) الترجيح السدس صفحه ٨
- (٩) الترجيح السدس صفحه ٢
- (١٠) R. Fumelle, Introduction to the short Story, p. 5.
- (١١) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات روايه غوتفرايد سيلون
- (١٢) هذه الفتره بين الحداثه والحديث ليسر الدراسه فقط (لا وجود هيس المصطلحين خارج هذا النطاق)
- (١٣) action ومعناه به حد سطر الاحداث التي تؤدي إلى التعبير بمفهومه دراميه هي عقده قصه - وتكلم عن صعب - وتلك الصوره هي موضوعه وبقيتها بغير حريته دمييه Dramatization - لا غيرها القصة هي - لا ان حريه هي - فتكسح في دهها - لا حريه هي بغير بل صبح بالبرود عليها بحسبه في عدد ومواز
- Introduction to the Short Story. p. 5. (١٤)
- Alfred Hitchcock Presents. p. 9. (١٥)
- Introduction to the short Story p. 5. (١٦)
- (١٧) هاملت - ترجمه الدكتور عبد القدوس القبط (القنده)
- Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library). p. 7 (١٨)
- Introduction. p. 5 (١٩)
- The Pocket Book of Great Detectives. P. 5 (٢٠)
- John Morrey, The Adventures of Sherlock Holmes. 1924. p. 119. (٢١)
- The Pocket Book of Great Detectives. p. 5. (٢٢)



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجمع تحت إشراف من الكتب الجديدة

## تقدم

أحمد اليرموك  
دراسة فنية  
بيري العرب  
١٩٠٠

س. ب. سنو  
والشعر العامية  
محمود عوصه  
١٩٠٠

ابن رشد  
تأليف كتاب العبادة  
محمود قاسم  
١٩٠٠

روائع  
جبران خليل جبران  
النبي  
رمل وزيد  
عيسى بن الإنسان  
هدية النبي  
أرباب الأرض  
د. ثروت عكاشة  
١٩٥٠

الماضي الحي  
تأليف د. إيمان ربي  
ترجمة: شكري إبراهيم  
١٩٥٠

سارتر بين الفلسفة والأدب  
تأليف: موريس كراستون  
ترجمة: محمد عبد النعم  
١٩٧٠

مأساة الوجد الثالث  
من  
أحمد عنترة مصطفى  
١٩٨٥

الموسيقى في الحضارة المصرية  
تأليف: بول كهنز  
ترجمة: د. أحمد محمد محمود  
١٩٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات



# تَرْوَايَةُ

## النخيل إلى الخلد ولفون الميسنقيل

«فكل حلم يمكن أن يجره لولط الأحرار قوة كافية بالإرادة إلى حلق إذا كانوا يؤمنون»

١٤

برلاند شو

«إن علينا ألا نطهر بالدمعة مما يحمله لنا السطر - ليسكون فقط بعض من الأشياء التي حلم بها الكثيرون - وكتب بها البعض أبدا»

ي هينجر

عصاوبهي

عصرنا هو عصر العلم الذي غزا بكشوفه وتطبيقاته آفاقاً ما كان يعلم أكثر العلماء تفاؤلاً وخيالاً بارتبدها ، كما حقق - في زمن قصير من التاريخ - ما لم تحققه البشرية كلها في تاريخها كله قبل عصر العلم والعصر يبدأ عملياً بتلك الثورة التي قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو وبوتن وغيرهما ، فقد قلب جاليليو من خلال مظاره المطور التصورات القديمة عن مكان الأرض من الكون ، وكشف بوتن عن قوانين الحركة والحادية وهكذا تواتت الكشوف العلمية ، وتطبيقاتها العملية ، التي توجت بالرحلات إلى القمر ، وسفن الفضاء المنجزة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة الرائعة في مجال المواصلات والاتصالات بين البشر في كل بقعة من المعمورة ، وكان طبيعياً أن يسهم «أدب الخيال العلمي» - في الحقبة نفسها تقريبا - عن هذه الثورة العلمية ، وكان الطريف أن عالم الفيزياء هو الذي بدأ بالكتابة في هذا اللون من النتاج الأدبي ، فقد كتب 'عالم الرياضيات الألماني المعروف ، كلر ، قصه باللاتينية اسمها 'الحلم' ، نشرت بعد وفاته في سنة ١٦٣٤ ، أراد من خلالها أن يسطر كشوفه الخاصة في علم الفلك فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح مدار الكواكب وكان كتاب كلر من مجا من الخيال الأدبي والفكره العلمية عن الفضاء ، وهذا فقد بق مصدر إلهام لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء»<sup>(١)</sup>

القرن - وما تزال - واحد من أكثر أئول الأدب شعبية ، لا سيما في مكاتب إلا الرواية البوليسية

ورواية الخيال العلمي تعشق من جميعه صنية دته و متحمده تشكف عن جانب مجهول من الكون - أو لتصف حد البشر في استغل القرب أو البعد عند تكون الروايه ها دء بحسا ترتد

وبعد انكسب الصربي حول فيري Jules Verne والكتاب لاعمري ويلز H. G. Wells الرقديين احصمى بروايه الخيال العلمي Science Fiction فقد كان لمرارده إلتاحها وحيونه - واحتفاظها بصفه السحريه ، فصلا عن حياتها مدعين - دخل كبير في تلك السعد التي دتال كتاءها حنصم في ليوم وعلى أية حال فقد سحب رواية الخيال العلمي في العشريسات والثلاثينات من هذا

الحقيقة العلمية . ويكون الكسوف عن هذه الحقيقة هو الهدف ، وهذا جانب ضئيل من إنتاج تروية العلمية

أما الجانب الأكبر من هذا الإنتاج . الذي يعشقه الناس . فيقسم إلى قسمين الأول منها يدور حول مغامرات الإنسان في العوالم المجهولة . وخاصة عوالم سكان الأرض للكواكب الأخرى . أو عوالم سكان هذه الكواكب بالأرض . أو مجرد السياحة بين الكواكب . ونقسم الثاني يدور حول بناء عالم مثالي Utopia . أو عوالم مضادة لمثالية (أو مرفوضة) Anti Utopia

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء - كما أشرفت - في القرن السابع عشر . وما يزال يكتب فيه إلى اليوم . فقد كتب (١٧) بعد كلور الكاتب الإنجليزي وليام جودوين وجون ويلكنز وسيرانو دي برجرانك وجول فيرن دو بولز وغيرهم كثيرون

ولقد كان الهدف . في البداية . هو محاولة استكشاف العالم غريب العجيب ، على أناس من مكتشفات العلم في عصرهم وبالرغم من أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجرم - في ذلك العصر - بأن على القيم حياة ، فإن هؤلاء الكتاب رجوا بتحليل شكل سكان القمر ولحصارة لتي يهوها ، ويصورون ود فعل الإنسان الأرضي وراء هذه الحضارة القمرية . وهي صور تمكس . وخاصة عدد ويلز . مثلاً - مجموعهم مما يمكن أن تصير إليه حصارة أهل الأرض أنفسهم فيربز ، يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه هكسلي فيما بعد في عالمه من عمليات الخلق والتشكيل في الزجاجات ، وما يجعلها من كينون الحياة من القيم الحقيقية . على نحو يدفع بين البشر إلى إدمان المظاهرات أو الانتصار . فهذه إذن صورة سحرية للتخصص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدي إليه العلم إن ضل الطريق من ناحية أخرى (١٨)

هؤلاء الكتاب لم يكونوا يفصلون - في خيالهم أو أهدافهم - عن الكوكب الذي يعيشون عليه - الأرض - مجاعة فيرن ، التي جعلها علم مدب لتدور في ظلمة مدة ثم يتركها تعود - تعرف بقيمة اعتماد الإنسان على صلاحية مدته به ، في حين يعزل كاهور Cavor بطل ويلز إنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان (١٩) (ويبدو أنها مقولة أثبت صحتها حتى الآن ! ) . هذا في حين حول السفر في الفضاء في مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، وتصور أبطال القصص العلمي أن في تقديمهم بكوكب واحد يوحا من السحر والتي . وأن الحضارة الأرضية صارت عثا يحاول الإنسان حصر منه . ولكن يحظر لأكثر على الإنسان الذي يريد الانطلاق إنما يأتي من هذه القوة المصدرة التي تعمل في داخله وتعرفه عن اتخاذ الخطوة الخامسة . إنها قوة الخوف من اللاتأنيبه التي لا تقل عن الرعدة في الحرية والتخصص من قيود (٢٠)

ويبدو أن تيارق منه . الذي يصوره أدب الفضاء - إذا صحت لتسمية - كان قائماً على نحو آخر في أدب «المثلث الفاصلة» فقد كانت المدن الفاصلة - منذ كتب توماس مور «يوتوبيا» ، وتوماس كامب نيل «مدينة الشمس» ، وفراستيس ليكون «أطلانتس

الحديثة» - صورة لأحلام البشر في دولة ناجحة ، وشعر سعادته ، يتمتعون بصحة جيدة . ويعرفون كل شيء ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من النعاه . وهكذا (٢١)

هذا الخيال تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمي ، فقد جعلتهم متابعهم لتطورات العلم . وإدمانهم التفكير في آثاره الممككة على الحياة الإنسانية . وملاحظتهم أن التقدم المادي يقود بموه وتطوره مراحل نمو الوعي بالتقيم المادية والروحية والإنسانية . وأن العلم وبصيفه يحول إلى خدمة أهداف التوق المادي أو السياسي بتسخير كل الإمكانيات العلمية لتطوير وسائل التملك بالبشر . أو بإحباطهم بأرعب القتال - جعلهم هذا كله يرسون صورة مخيفة لحياة البشر في المستقبل القريب أو البعيد

فسمويل بترل Samuel Butler يهاجم في «إبرهون» Erenhon (١٨٧٢) القيم المعاصرة به ، وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها . وأنه إذا تسمى الآلة أن تسيطر وتتحكم فإنها ستعدي وتهدم الحضارة الإنسانية (٢٢) . ولقد كان بترل يكتب - بما يبدو - وفق ذهنه مجتمع المعاصر أكثر من عام المستقبل . ولقد رأى كيف انتقد ويلز فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن سبيله السوي في خدمة البشر ، وهي الفكرة التي سبق أن طرحها في «آلة الزمن» Time Machine (١٨٩٥) ، حيث يتنقل بطلها إلى مستقبل بحيث لتطور مرتد (٢٣) . وفي رواية : (١٩٨٤) لجورج أورويل George Orwell يندر الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التي لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضا على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية ، وبحول النظام ويستون حيث في النهاية من حالة الفرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرعب التام من النظام (٢٤)

وهذه الشمولية الآتية هي نصها موضوع : عالم جديد شجاع ، Brave New World (١٩٣٢) لألدوس هكسلي A. Huxley ، فالآلات الرهية تتحكم في كل شيء في الحياة من خلق الأطفال وتشكيلهم في الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تخيله) إلى وصيته (التي سبق تحديدها كذلك) في المجتمع

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكبر من هذا ، من الوضح أن الأمثلة شائعة نجد - مرة أخرى - دلت على مخرج مدى وقع فيه الإنسان فاستخدم العلم مصدر في سرعه مذهبة بعد الإنسان بدء من السعادة (المادية) المدهلة ، ونكب معادة كسعادة احذرير التي يتم إضامها إضاماً جيداً ، على حد تعبير كورل ولسون (٢٥) ، في حين - الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالبدات والتقم

الإنسانية . لاختار الأخيرة : «والحاجة الكامنة في اللاشعور الإنساني إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة» (٢٦) وهذا عيسى عرب . يهرب الإنسان أو يحاول الهرب ، والتمرد على هذه سدر (المضادة لمثالية) والحياة فيها مثل نصال هكسلي وأورويل ورومياني (٢٧) وكلازل (٢٨) لأن الإنسان لم يقع في يوم من الأيام «بسعادة اختاري»

وسمياً تخيلياً sketchy<sup>(١٩)</sup> ، لأنها لا تقصد لما فيها من طاقة على الصراع ، لكن مجرد قدرتها على حمل رسالة يرغب الكاتب في ٢٠٠ للقارئ. وكذلك الشأن في الأحداث - فهي الكثير من التمسك والاحتراع ، والانفلات من أسر المألوف والمعقول - ويلوح أن إحدى عثرات مؤلف القصص العلمي هي أنهم يمتدحون إلى إساءة القصص بأمر شيرة لخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو مبنية على بث الرعب في قلوب القراء<sup>(٢٠)</sup> وأنسأ وأطلع ميول القصص العلمية مبنية على إساءة التسمية والعزلة من أجل العزلة وحدها - حيث يخص كتاب قصصهم بدروع من المصطلحات العلمية والفئة التي تصيبها بالصعوبة فصلا عن التشابه والتكرار<sup>(٢١)</sup>

لكل هذا فليس غريباً ألا يرضى هذا النوع من الكتابة الدوق المثقف - وأن يبدو تافهاً في نظر من يشدوون لأدب الرفيع - بل من النقاد والدارسين قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى صيغ الخيال ، أو هو جزء الذي لا طائل وراءه<sup>(٢٢)</sup> وهذا موقف ظالم ولا شك - لا لأن هذه الكتابة ترضى جداً كبير من القراء في الدول المتقدمة ، التي أصبح العلم بشكل جيد كبير من حياة الأفراد بوسائل اليومية فيها - وأصبحت المخاوف التي يعرض عنها هي مخاوف البشر العاديين ، بل لأنها تسعى أن تعالجها - بذرة - بمسقطها الخاص ، وقبل منها بناءً عليها معقولاً تلعب من خلالها رسائلها على نحو رائع مخطوطة والمعنى - سواء أكانت هذه الرسالة تغيب في جانب العلم - أو في جانب التحذير من مخاطره ، لأن الرسائل - في الواقع - لا تقصص بينها ، بل بينها - بالأحرى - تكامل وتساند لا يمكن إحصائه - ويكفيها أنها استطاعت - حتى الآن - أن تعبر عن المشاعر المشاقصة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترفته أبنائها أيضاً ، تعبر فيه الكثير من مصدق والمعنى - وأنها فتحت آفاقاً جديدة للخيال البشري ، يحدد فيها قواه ، ويعيد النظر إلى قضية المصير البشري من وجهة جديدة .

• • •

وكتابتها - حين يتجهزون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائي - لن يجدوا في الأدب العربي إلا هذه المثيرات الأولية للخيال (التي أثرت بالرغم من هذا في أوروبا وفي نتائجها الروائي تأثيراً واسعاً لا يكر) ، والتي تجد في عمل مثل «حي بن يقظان» لابن طفيل أو حكايات السندباد وألف ليلة .. «بعمامة» أمثلة واضحة لها . أما رواية الخيال العلمي بمعناها المعاصر - التي كانت نتاج عصر العلم الحديث - كما بيت - فلم يكتب منها في الأدب العربي الحديث إلا نماذج محدودة جداً - تكاد تعد على الأصابع<sup>(٢٣)</sup> . لهذا فإنه يحسن بالصبر إلى التراث العربي في هذا اللون القوي - محاولاً إرساء دعائم في أدبنا<sup>(٢٤)</sup>

والكاتب العربي الذي يكرس همه بكتابة خيال علمي - قد ما كان صادقا مع همه ، ومع ظروف المجتمع الذي يعيش فيه في هذه الفترة من تاريخه - فإنه سيواجه قضية مهم من منظور خفيف عن عوالم من منظور الكاتب العربي - فالعربون - وقد حققوا في الواقع قدر كبير من التقدم المدهل الذي كانوا يحلمون به - وسنرى ظهرت آثاره في مجتمعاتهم - قد يخفى هم أن يعبروا عن وجهات نظر تدنيه وريائته

وهكذا استطاعت رواية الخيال العلمي ، عند البداية ، أن تكون معبراً عن موقف الإنسان من العلم في تطوره المدهل في العصر الحديث ، عبرت أولاً عن روح المعاصرة والحياة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتادها الإنسان - ثم توصلت عند مرده بين الرعب المصنف في التحرر والانطلاق وبين خوفه العريري من الصياح في اللاهائية ، ثم توصلت أيضاً توقفاً طويلاً وعميقاً هذه المرة - عند المارق الإنساني بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة - وبين استلزامه لتحرير الفردية والذاتية الشخصية وحلحلة للفهم الإنسانية والروحية - وذلك من مآرق<sup>١</sup>

• • •

ورؤية خيال علمي تعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على الخيال المبني على بعض المكشوف العلمية وهي لا تعترف - بالطبع - بأن نتائجها حياتية (وهي ليست كذلك حقاً) لأن البؤرة هدف عمومي من أهدافها - ولا يمكن حصر البؤرة في الصدقة التي أشد إتيانها كتاب الخيال العلمي - بدءاً من المبوط على سطح القمر ، وانتهاءً - إن كانت البؤرة تنهيه - بحيات القوم في المصانع الصناعية الكبرى والمتقدمة علمياً

ووجه خيال علمي - روية أفكار أكثر من روية حكمة جيدة أو شخصيات مدروسة - فهي هدف - بذرة - إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهي في هذا تتسبب إلى التراث الشعبي والمخزني أكثر من انتمائها إلى تراث الأدب الحاد) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصوراتها عن العوالم الغريبة التي تدبر أحداثها فيها ، أو لتصل برسالتها إلى عمق الكيان العقلي والروحي للقارئ . وهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى «إظهار» الناس - كما يقول أرسطو - بل إلى تحرير الخيال البشري ، لا بإثارة الشفقة والرعب - بتعبير أرسطو أيضاً ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب<sup>(٢٥)</sup> . وقد يكون هذا حكماً صائباً بطبيعة الحال - شريطة أن يعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تغلب في وجه المصير التي تنبه إليها الكثيرة من الأهل الحادة والحيدة من روايات الخيال العلمي - فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتفون بتسليوا هم أنفسهم ، أو مجرد أن يسليوا قرائهم ، وإلا لكانوا كالأحباء بالتار !

ولأن رواية أفكار في المقام الأول ، فإن بناءها الفني يشوبه كثير من الصعف ، صعوبات معطتها ذات طابع صيافي ماذج<sup>(٢٦)</sup> ، ومشكلة الانتقال - مثلاً - في الزمان أو المكان ، وهي المشكلة الأولى التي تواجه كل كتاب الخيال العلمي ، عند ميا تصورات غاية في الغرابة ، واستداحة في الوقت ذاته - فإذا كان كبلر ينتقل على جناح الحلم (وهو أكثر الخيول معقولة) ، فجول فيرن ينتقل بجأته إلى القمر داخل قوقعة تطلق من مدفع هائل<sup>٢</sup> وويلز الذي بذل كل ما في وسعه من مجهود في سبيل تصميم مركبة تنحصر من الحادية الأرضية في «الرجال الأول على القمر» هو منه الذي ينتقل بطله في الزمان «بآلة الزمان» .. وهكذا - فليس مهماً كيف ينتقل هؤلاء في الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انتفاخهم ، ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما شاهدون ؟

والطبيعة البشرية في رواية الخيال العلمي مسطرة مسطحة شديدة<sup>(٢٧)</sup> فالشخصيات غير مدروسة ولا ناصجة<sup>(٢٨)</sup> ، وهي ترسم

يبحث في سحلامه مع البشر - سيكون عملا إيجابيا في خدمة إنسان المستقبل - فالتبريد - في رأي الدكتور - سيكون السجما الحصري بشر من الحروب والمخاضات والأوبئة والأمراض المعدية ومن عصر الحيد المتوقع حدوثه في مستقبل والتبريد سيحدث ثورة في التعليم - وسائله وشأنه - وفي كتابه الرابع ، وفي عصر الإنسان بحد ، بل أيضا في الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بالحياة ومسرته . ويصا فإن لتبريد سوف يحدث ثورة في مجال تشكيل العلاقات بين البشر في حصص حياتهم . كالعلاقة بين الأب والأه وأبناءه . وبين الأخوة . وبين الزوج وزوجاته - الثلاثي سيتعدد بانصروجه في ثقافة غير الزمر على من التبريد : الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب في أجهزة التبريد . ومن هنا سنهبط حرارة تعلق الأم بولدها . والرجل . أي رجل سيملكه السباحة غير الكون وغير الزمر فيزوج عشرات الزوجات (!!) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضا ثانويا . والأخوة قد يفترقون كل في عصر مظاهر العصر الحيد فلا تعود حشد لكلمة الأسرة معنى لديهم . نفس الأسرة الواحدة مستهلكك ويشتتر أفرادها لا غير مسافات ولكن غير أزمنة بعيدة مزامية . ( ص ١٣٤ )

وهو عصر يرى الدكتور حللم أهله وقد تحرروا نهائي من سجن الأضلاع والخوف والاستغلال . وبراءة كامل بسى - الصبح - عصر الراحة والرفاهية . والمتعة . والأمان . حيث لا ذل ولا حروب إلى الأبد .

ويكسل صورة العصر - مستقبل بنقاهرة التسعة ومبانيه الزجاجية الشفافة الشاهقة تحت سحابة صناعية في لون يتسبح بغير عواصف الحور وتقلباته ، ونحوها إلى عاصمة كوية . وسيادة لغة تعريبية وانتشارها على السنة البشر كافة . وسيادة البشر على الكوكب الأخرى . والتعبير الثوري في وسائل المواصلات داخل البلاد . وفي بيها . ومع الكوكب الأخرى . وكل هذا يعكس بدوره على بشر المستقبل . صول القدمة . والأكثر سخافة ورشاقة وشبابا وحيا ومرورة عضلات ودكاء . لقد انتشرت أجهزة التبريد في كل مكان فصصت الشباب وراحت الحويبه وأطاحت الأعمار

هذه هي الصورة التي يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حللم وكامل بسى وهي صورة مدينة - حرم - بشر - حرم . التي يتحس ه كامل حسنة نسبة عمله ومستقبله . بالتهوم نصيق للبشر الذين لا يحدون بمستقبل البعيد . - ويسيه مصره أيضا . ولكن نقطة وحده تتركه في هذا العالم - حللم . هي هذه الصورة القسبة التي سوفها الدكتور حللم للعاطفة المقدسة رهرة كل عصر وكل وجود . - نحب . بحمد توسع شامل الذي بدأ من الأسرة ويصل إلى انشر والكوى جميع . لقد كانت نقطة شادة حقا تلك التي اعترضتني فقلت موارين حقى . وأخذت أردد في أعماقى - لأى هدف يعيش كل هذه الأعوام الطوال المنحمة بالنعيم لماذا تقطع كل ذلك المشوط من أعمارنا ، الذي لا تدوله نهاية . إذن إذا كان الواحد منا سيمضيه في صحراء اليب وحده . بمفرده . دون رفيق سوى ظله هو .

نجد المتقدم العلمى . فالحس . فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأرق التاريخى بدي وقصا فيه . أو الذى وحدنا أنفسنا فيه . وبدون نلجوه إلى العلم في هذه الأزمنة ، فلا أمل لنا في أن نمثل مكانا ما في عالم اليوم المدفع في عنف لتجاوز نفسه وإبحاراته . ولا يبتنى أن يكون لما حدث في العرب من حدثلة في القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلوى على اختيارنا التام إلى جانب العلم ، فمجتمعاتنا أكثر تماسكا روحيا وإنسانيا ، كما أن التخطيط الواسع ( وهو منتج علمى حالى ) للإفادة من مسجلات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث في العرب في الاعتبار ، يمكن أن يجلب الآثار السلبية للإفادة الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز - إذن - أن نطلق بذر الخطر وحس ساكنون في أماكتنا . بل الأوفى أن نحار - بلا حدود - إلى انحباب الإيجابى في العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك بإيجابية صحيحة في صنع عالم المستقبل .

...

والقضية المستقبل . هي القضية التي تسطر على زوايا بهاد شريف ، قاهر الزمر ، التي يجد موقف كل شخصية فيها لا أرتة هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أزمنة الروحية جميعا بإراء العلم ، الذى سيؤدى بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللاهائية . التي نشعر أبديتنا فرقا كليا فكرنا فيها ! دون أن نذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحرة

ندور الرواية حول عالم مصرى يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من محال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحث يجربها هذا العالم ، حيث يسجج في تبريد الإنسان تبريدا كاملا ، فيتوقف بهذا تأثير الزمر عليه . ويصبح في حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمر بإيقاف مؤثرات التبريد

والدكتور حللم صبرون - وهذا هو اسم العالم المصرى - يهدف من وراء هذا إلى انشطار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة في صممه بعد . به يتوقع أن تدلع الحرب العالمية الثالثة في أى وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون الصرية الفاصية للجس البشرى كله والتي ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما تحتويه عالمتنا السابح في مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيدة . من أنفس ومدنيت . - ولاند من (حفظ) طليعة من الجنس البشرى ، نحدد حياة الجنس البشرى على لأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقي عن طريق العلم . لهذا يختار الدكتور حللم مجموعة متفافة من العلماء المتخصصين في فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع ربيته ومساعديه وصحبى . تروى الرواية من وجهه نظره ، ليكويها هذه الطليعة

وأحلام الدكتور حللم صبرون لا تقف عند حد (الوصول) إلى المستقبل في سلام . لكنها تنبع تنصل إلى المستقبل وشككه إيجابيا فالدكتور يطلق على مستقبل اسم (عصر حللم) : لأن التبريد - الذى

يطرحه للمصوغ كله سيكون - ولاشك - حول قدرة الإنسان المحمد - إذا ما نجح في الوصول إلى المستقبل - على استيعاب عصر آخر والتعامل معه ، وأيضاً قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها في صالح البشرية ومستقبلها ، لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأوبئة والأمراض المستعصية والحروب وعصر الحديد القادم ( الذى يبدو كأنه يشاءه لاحتياك ) . كما أنه سيؤثر على انعميه لتعميمه التى يمكن أن تتم لتلايد وهم في حالة تبريد لا تنصل إلى درجة العصر المصنوع بمحاكاة العقل الباطن بواسطة دندبات أو موجات لاسلكية معقدة وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتعائلة بدءاً ، فإدام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عنها يحتمل أيضاً أن تصل إليه في المستقبل . المهم أن يضع العلم في اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التى تنشأ عن مثل هذا الوصف الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلاً ، ويميزال !

و « الزمن » الذى يتصدر الرواية - منذ العنوان - يشارك في بناء الرواية ، وفي التكوين النصي لشخصياتها ، كما يدع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضي - والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ ، فالرواية تبدأ بتقرير يقدم به باحث تاريخي سنة ٢٣٠١ الرواية - أو للذكريات والأوراق التى عثر عليها - مجموعة من الأوراق القديمة البالية - وكان بعضها على هيئة مذكريات أو يوميات شخصية - والباقي عبارة عن قصصات متناثرة - وقد وجدت المجموعة كلها في حالة يرثى لها وقد ألهمت النيران أجزاء كبيرة من أوقها ومن آخرها ... ( ص ٧ ) . وقد تم العثور على هذه الأوراق في منطقة ( حائر ) للرصد المصري ( القديم ) في حيوان . ومن سياق الرواية - فيما بعد - نعرف أن هذه الأوراق هي المذكرات الشخصية للصحنى كامل - يسمى ، والمذكرات التى كان يدونها - أو يملئها - الدكتور حلم صبرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخي أن يحقق ويحقق ويضيف حتى يجرع لنا هذه القصة .

إن البداية من المستقبل - بوصفه حقيقة - توحى إلى القارئ وتعوده إلى العالم الذى سيدخل إليه ويتعامل معه ، عالم الحلم بمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطى لهذه الأحلام والأفكار ما نستحقه من الاهتمام والجدية ، فربما تكون هذه الأحلام والأفكار - بحق - أسس واسعة للمستقبل للشود .

والرواية تعود بمحادثتها - كما أشرت - إلى الماضي ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تتأى بالقارئ - فيما يبدو - عن الحدود الصيقة للزمان الحاضر . ورواية الخيال العلمى - كما هو معروف - ورواية تخريج دائماً من حدود الزمان الحاضر ، وأيضاً من حدود المكان - هنا ، غير أن

ولقد هادى الحاضر القائم ، وصنعى ..

أى عالم يراق هذا الذى ظننته ، وكيف سيكون متقدماً وهو يواعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب في زمن مغاير عن زمن الآخرين ، كل يسبح في عالم بعيد ومختلف عن عالم أقاربه وزملائه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، لنفسه وحدها هى التى ستلازمه . وحسب ، سوف يكون القانون المطلق الذى يسود هو الأنانية . فأى مجتمع هذا الذى يزدهر في ظل الأنانية وحب الذات ؟ رأى رباط بديل سيجمع أفرادهم ؟ ..

( ص ١٣٨ - ١٣٩ )

هذه لوفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تنفج حجر عثرة في سبيل الحاسة الشديدة التى يديها لأبحاث الدكتور حلم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية في المستقبل نابعة من أنه كان - في تلك اللمة - مرتبطاً بعلاقة عاطفية مع « ريس » ربيبة الدكتور حلم ، كما أن حرمانه من أبويه وفي فترة باكورة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات

مستطيع إد أن نقول إن فنق كامل على إطار العلاقات الإنسانية في المستقبل لا يحول البوتوييا - إذا صح أن نسمى هذه الشخصيات عن حياة المستقبل بالبوتوييا - إلى ( بوتوييا مصادرة ) في الرواية . لكن الذى يعرف استلامه لمستقبل استلام كاملاً هو إطار العلاقات الحاضرة في ( ميللا ) الدكتور حلم ، كما سرى .

وبناء البوتوييا - إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك - في هذه الرواية ينطلق من خيال علمى صحيح ، فالتبريد أصبح اليوم هنا ، ينطلق في البداية من ملاحظة فترات الليات الشتوى التى تمارسه بعض أنواع الحيوانات ، التى تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد في بعض العمليات الدقيقة بالتدب أو لنبح ، وتتم في درجات حرارة منخفضة Hypothermia<sup>(٢٤)</sup> . وهناك علم يعرف باسم « علم التبريد الشديد Cryogenic » وله استخدامات وتطبيقات كثيرة في مجال العلوم الكيمائية والفيزيائية والبيولوجية .. فمن - مثلاً - نستطيع أن نحفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تلحق جزيئاتها الأساسية لتدمرها ...<sup>(٢٥)</sup>

أكثر من هذا فإن في أمريكا جمعية شعارها « جمده الجسد وانتظر .. » ثم أخرج مرة أخرى إلى الحياة ، أنست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالي أربعة عشر جسداً أمريكياً محفوظاً في كسولات تحت درجة حرارة منخفضة جداً ..<sup>(٢٦)</sup> ولا أحد يدري - بالطبع - حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدري أحد أيضاً ما يمكن أن يصير على هذا العلم من حركة وتطور وكشف . ولكن السؤال الذى



يحبس - أن يصل إليه . لكنهم - في النهاية - لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف - نحن القراء - ملامح عالمهم المستقبلي .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم . فهذا واضح من الرواية وبها . إذ لم يبق مبدئ في النهاية إلا قصة صراعهم الرهيب مع الزمن ، وعقبات هذا الصراع . وليس مؤكداً أن من بها دلائل مؤكدة على النجاح في الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحداثاً من الشخصيات التي كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ، لأننا رأينا - في الرواية - مصارعهم . الواحد بعد الآخر فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبيا) ، لأن أحداً منهم - أيضاً - لم ينجح نفسه خلاصة للحلم ، أو يزرع هذا الحلم في نفوس أصحابه الآخرين . فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن اللحظات الثلاث للزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - تعيش متجاوزة متعاقبة في نفس الإنسان . وتؤثر في تكوينه وسلوكه معاً ، والوصول إلى المستقبل لابد أن يكون تضحية بآدمي والحاضر . أو - بالأحرى - تحويلاً لها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجياً بقدر ما هو كيان نفسي ، والذي يصارع الزمن ويحاول فهمه . عليه أن يظهر آثاره أولاً داخل نفسه ودخل نفوس الآخرين . وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن . فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !

- إن الدكتور حلم صبرون غامض الماضي ، فكامل الحسي . الصحو ، لم يعرف منه إلا أنه سليل إحدى الأسر الأدبية الفقيرة . وقد هاجر والده منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر . وموتها تروى الصغير حلم في كتب أحد الباشوات من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا .. ثم سافر معها إلى أوروبا لاستكمال دراسة الطب التي نعتق بها .. ولكن الزوجة عانت بالخارج في ظروف مريبة . وحين عاد حلم إلى مصر ليحاول مهنة في الإسكندرية فوجئ الناس بابش بلحق بالإنسان في ظروف أكثر غموضاً بعد أن ترك وريثاً وحيداً لكل أملاكه في الثمر ، هو حلم صبرون . ( ٥٧ - ٥٨ ) وباع حلم كل هذه الأملاك ليتزوج في (مبلا) الجبل بعلوان ، مع استغلال مستشده - كما يعرف بعد ذلك - في جذب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه في المبلا هذه . تعرف في النهاية أنها أخت زوجته نتي ماتت ، وأنه يحبها حباً شديداً ، صامتا . ثم يعرف أيضاً أن أختاً له ماتت عريفاً في الإسكندرية . وأن قرب الشبه بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حلم يأتى مكامل إلى المبلا ساعده في تسجيل أبحاثه كي يجعله أيضاً يعمله معاملة تختص من معاملة للأحرار .

هذا الماضي الغامض للدكتور حلم لا يدري أكان سبباً في اهتمامه بمشكلة التبريد . أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يعجزه الدكتور فيكشفه للناس . وإن كان يعيش قريبا دحل نفسه وبؤثر فيها . على ما يرى في معاملته لزين - أخت زوجته . ومكامل - شبيه أخيه الأصغر العريق .

أما حاضره فمكمله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد . ولرعايته

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ، فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضي ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي يستطيع أن تعرف عليها بسهولة ، والتي تضي على الرواية كلها مسحة من الواقعية - بمعنى من معانيها - بحيث لا يشعر في الرواية بذلك الجو الغريب العجيب في روايات الخيال العلمي التي تعتمد في أحداثها - كما ذكرت - على الغروب من الزمان والنيكان .

هذا يصدم يهرب لكاتب من المكان . لكن هرب فقط من مجتمع إن حد كبير إن القسم الأول من الرواية تدور أحداثه في مرصد مدينة حيوان وفي أحد بيوتها ، ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسي في (مبلا) نائمة في حصن الجبل حلف للمرصد بعيداً عن بيوت ، تتحول - بالنسبة إلى الصحن الذي يروي الأحداث - إلى سجن لا يستطيع منه فكاً كلاً ، مادياً أو معنوياً ، إلى النهاية .

وبما يريد الشعور بألمة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أي شخصية أو حادثة تبلغ غرابتها حد الشذوذ . أو تلجأ حد أن تكون تكتوينا خيالياً - تنطلق الخيال العلمي الذي ينتج حذر رسم ملامح جسدية ونسبية جديدة للبشر أو لجنس جديد منهم - إلى التكرار الحسنى والصحي مأثور ومسوخ لكل شخصية من شخصيات الرواية . فوصف الحسنى للدكتور حلم - مثلاً - قد يبدو غريباً ومغادراً ومخاضاً ملامح وجهه ورأسه . والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة ناعمة ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب . اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأبيض امتد خطفاً لها بين أذنيه . وقد يبدو هذا الوصف غير مأثور (لكنه ليس مستحيلاً على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله : « كما بدت هناك آثار حرق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبهته وأذنه بامتدادها . على أن المصاصة . وآثار الحروق .. لم تكن لتضيق وسامة الرجل وتناقض قامته ... » وأيضاً ليقول الدكتور حلم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانحجار كمية من العمارات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاماً ، وأن تأثير الانحجار كان قوياً على بصيلات الشعر . فلم يست الشعر في رأسه ووجهه أبداً .

وهكذا يستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا للمحى في الرواية كل تصرف محسوب ، وكل ملامح لشخصية حلمه ماض بصيرة أو أمل في المستقبل يحمله إليه ، كما سرى وشيك .

وعلى المستوى نفسه : لا يجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانطال إليه ، عبر رومان . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحه إلى عالم (صنع المستقبل) ، إلى عالم للمعامل العلمية والتجارب ، إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون - عملياً - أن يفقدوا البشرية إليه ، إلى العقبات التي تقف في سبيلهم ، والقيم التي تحكمهم ، والقضايا التي يطرحونها ، مباشرة أو التي تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذي يوصل إليه ، والعقبات المنتهزة عليه . والتضحيات التي تبذل في سبيل اجتيازها . فالمستقبل يعتمد بمساحة هذه الرواية ، ويضع كل شخصياتها إلى الحركة . لأسباب متباينة . وكل منهم يحاول - بما

وهو يصارحه بحلله معه في إجراء تجاربه على البشر . ويدسه بقتل استاد الفلك . وينظر إليه - برغم إعجابته بتجاربه وفكره العلمي - على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن في النهاية يحاول الإحسان لنا بالتعديف معه ، بل يدافع عنه في مواجهة حسين ( ندى يتحجى باسم مروق ) اعبره الخارب من العدالة .

قد يكون هذا التناقض في موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حلم وليد التناقض والتزدد في موقفه إزاء العلم وإيجاراته الخائلة . في موقف الراوى نفسه - كامل - من الشخصية : وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته في شخصية كامل ، التي تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكمال صحيح ، يحب للعلم ومحب للمغامرة ، ومماصيه وحاصره لا يقفان في سبيل حركته المستمرة في الطريق الذي يجب . لقد غارقه أهله ، ورياء أحد أقاربه ، فامطلق في الحياة وراء مخدراته ونحوه العلمية . فهو في أول الرواية ينتقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الملك . وحين يرى زين - ربيبة الدكتور - ويحدث له حادث العرية التي كادت تدفعه في طريق المرصد ليلا ، يتدفع في البحث بفتح له عالم الدكتور حلم الغامض ، مستينا في سبيل الوصول إليه بعصاه وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حلم بموصفه وتجربته وأفكاره نتولى عليه الدهشة ومح الاستطلاع ، والإعجاب أيضا . فيستسم له . غير أن العلاقة التي تربطه برين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقة على ما يقوم به الدكتور من اتحاد البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حلم وفكره ، في الوقت الذي يوجهه إيمانه بالحلم وباخرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور وعصره المستقبل لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار في حاسة شديدة . فإن وقفته عند مسألة العلاقات الإنسانية والمخلف من الحياة في المستقبل بدورها ، تجعل جدوة حاسته تكاد تنطفئ . لهذا فهو يتردد مع زين ، لكن محاولة الحرب تعطل وهي تعطل لا لأنها أصح محكما عليها بالسحر في (فيل) الدكتور إلى الهابة ، خشية أن يكشف أسرارها وأسرار أهلها . لكن - وهذا هو الأهم - لأنها أصبحت مغلفين في الزمن ، فلا هما يعيشان الحاضر في حرية العلاقات انشورية السوية . ولا هم يستبدون لعالم المستقبل استسلاما كاملا ، لأن الحاضر يقف دونهما وهذا . فالحلم الوحيد الذي يحلم به كامل في صحبه . بعد محاولة الحرب ، وفي أشد لحظات حاصره ناعسة ، يلجأ في عالم قاهرة المستقبل . التي ينتقل إليها بعد استسلامه - في الحلم - للتبريد . وهو حين خرج من صحبه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومروق وسميار (الفيل) والمعمل ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما نعته عن عدم المستقبل . الذي ينتظر (خروجه) من حلف هذه ، لأنقاص . من : علمه ان يمين . . . عمله يرتبط به ولا يارحه ، حتى إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو في انتظاره ليعتج له . كما أن الحاضر لن يقبله ، لأن أهله (لا يصدقوه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدق . . . به عن التبريد ولانمين

رين التي يحيا حيا شديدا صامتا يائسا . لأنه متأكد أن حياته لا يرونها ، بل يحثها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير في السن والشباب الموق ، وحسب المسطرة القاتل في شخصيته هذا صلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسويها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب العاشقة على مرضى مستشفاه . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا إن تبريراته - مما يبدو - لا تقنع أحدا . بل لا نعته هو نفسه ، فهي تعيش صرخة بداخله . ينمى لو يتحصن بها . لكنه لا يملك التوقف . . . ولكن . . . الفهم . . . فإني لست على كل المسوء الذي تمثله . . . بل كذلك الحاسب الخبير في شخصيته والذي يناقش أفعالي ويطالبني بها احساب . . . غير أنه للأسف الحاسب الأضعف . وفي الحقيقة فإنك حين نبدى اعراضا على عمل من أعمال فاعا أنت دون أن ندري تنصر جاني الضعيف هذا . . . ( ١١٢ )

هل شخصية الدكتور هي تلك الشخصية الخفية التي يعرفها و 'دب الخيال العلمي' : العالم الذي يتدفع بكل قوته في علمه وتجربته ، مسخرا في سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ، فيلق في الهابة مصيرا مظلما يسبح من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يتقنه فاضيه وحاصره فيبب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره به خطأ في صريفه كل شيء . ويؤجل حياته كلها - حتى علاقة - حبا - إلى المستقبل ، لأنه سيحدد نفسه به ؟ إن في الشخصية فجوة لم تلتق لتصل بمحاولة انشال الشخصية من : الخفية ، إلى الاكتمال . فالحلم حاول الكتابة إصغاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حليم . فهو يوصي نقارى بأشك - على لسان كامل - في المعلومات القليلة التي يعرفها عن ماضي . ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حياته خارج (عيلته) إلا أنه يدافع المرصى من الفقراء مجانا في مستشفاه . وفي الفيل يجد عيابه الطويل ومحاربه الغامضة ، وحيواناته الوحشة ، والقتل ، ومصرحات الحادة . و (عده) القصات لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض في الرواية ، الذي ينال الدكتور حلم الحاسب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون في صانع حبكة الرواية ، لكن ليس - بالتأكيد - في صانع الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية - أو قل موقف الراوى . كامل - متناقض . فهو يروى لنا - قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور - كيف قُتل أستاذ الفلك عمرصد حلوان عند محاولته معرفة ما نخرى . فعلا . وكيف حاولوا قتله هو نفسه لنفسه . ثم يرى معه كيف كان المرصى يقتلون في تجارب الدكتور ، ولا يتفجع له - حتى عند كامل نفسه - أنه يختار من يجري عليهم التجارب من المرصى الذين لا أمل في شفائهم . وحينه كامل عن الاتصال بالخارج عند دخوله إلى صده . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التي يعاجي كامل بأنها لعلماء حطفت في ظروف عصية وبؤدت أجسادهم . وهو يتوى أن يفعل الشيء نفسه مع كامل ورين دون أحد رأيها : هذا إضافة إلى ماضي الذي - إذا صح - يروى - يلي الكثير من الشك على مفاطه . كامل - إدو . ومن خلال كل هذا - يؤكد لنا جانب الشر في شخصية الدكتور حلم .

و أنحصاه . فكان لابد أن يخرج نفسه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما رين عند أجبرت على العيش في عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها في جو من القهر مع الدكتور ، فحربتها محدودة محدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها . وحين نجد في حب كامل نصيب من الأمل في الحرية . تسجها النسوة والأناث في صندوق التبريد ، أو «تأبوت» . دون أن يدري هل ستصل إلى المستقبل . أم أصابع المصطفى والحاصر حياتها كلها قربانا للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسين ، كما يعرف في النهاية) إسان بطارده ماضيه الإحرام ، فيستلم للدكتور ، ليتولى جلب الرضى من المستنق ، ويخلص من الجثث ، ويندود عن (القبلا) بالإجرام معه ، ويساعد الدكتور في عمله ، ويقل أن يجري عليه إحدى لتجارب الناجحة . هل كان يأمل أن يجد في المستقبل ملائكة من الماضي والحاضر ، ثم غلبته طبيعته محاول الاستيلاء على العمل والاستحواذ على زين لنفسه ، بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يصح في النهاية ، حيث نجح في قتل الدكتور في الحقيقة . لكنه قضى على نفسه معه

إن الزمن ، في هذه الرواية هو «القاهر» المسيطر الذي انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأروى - الأبدى . غير أن أحدا لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حلم لم يتجح في قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأثير تيار الزمن عليهم . فظهر فكرة في الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير الباحث التاريخي ، المستقبل إلى علامات عثر عليها له تكون هي الطريق «لقلعة النافس» . غير أن هذا أيضا غير مؤكد

وهذه الرواية - كغيرها من روايات الخيال العلمي - تنمى الكثير من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم في الساحة الاجتماعية ، كما تنمى هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حدا ، قضية استخدام البشر في التجارب العلمية . وهي قضية لم تحسم (وربما لن تحسم أبداً ، بغير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حلم على ما يعمل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا والدكتور حلم معه يحاول التحصيف (على نفسه أولاً) باختيار بشر تحاربه ، من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ، لكن هل يحل المشكلة هذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هي آلامه التي ينبغي احترامها وتحملها ، لا العكس ، كما أن أحداً لا يستطيع - مهما بلغ علمه - أن يؤكد اليأس من حالة معينة في لحظة معينة - كما يقول كامل

وفي مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوفيه كامل : - ولكن .. ألا يعتبر التبريد تدخلا سافراً في مشيئة الله ؟

وعليه الدكتور بأن الله الذي خلقنا في مقدوره أن يمجنا أولاً

محنا الصيرة لتكشف ما نكشفه يوماً بعد يوم . والمسؤول والإجابة لا يكشفاً عن معاناة جمعية للمشكلة التي طرحت - على المستوى الواقعي بشكل أكثر حدا ، وفي فترات مختلفة من التاريخ - كثير وما تزال ، وخاصة في مجتمعات حضا الذي قوى كاتجمع المصري هذا في حين طرحت المشكلة الأولى بشكل صال وإيجاني كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . فالدكتور معه لا يرتاح لا يقوى به . لكنه لا يحدث لنفسه توقفاً ، وكامل يصبر على أن يترك العيلا وهو يجد الدكتور مستمرا في أعماله ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطق في الرواية

والغريب هو أن أعظم مشاكل الرواية ، وهي المشكلة التي طرحها الرواية برمتها ، لم تحس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبدون ليعيشوا في أزمنة مختلفة مع زمانيهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب بادمين على ما فرطوا من أعماهم ؟ ألا يكتب الدكتور حلم وأمثلة قصة أهل كهف جلد ، دون أن يدري كيف تنتهي ؟ إن الرواية - كما ذكرت - لا تنقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالصق الحرفي للكلمة) ، وهذا لا تطرح مشكلة بلحاح . بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحاً في مثل هذه الرواية

إن الرواية العلمية ، بطابعها الكوني العام ، قد لا تتبع الخوص في الحديث عن صلة العلم بالمتنوع : مجتمع معين في زمان ومكان معين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل معروض عن السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة - ولا شك - بالخوض في مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما يحجم عن تغيرها المستمر في الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات في مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة قلب كل المقاييس ، أو - وهذا هو الأهم - ما ينجم عن تصارب هذه القيم وتعاذبا في مرحلة معينة أو في مجالات معينة من مجالات النشاط الذهني والعمل للإنسان . كما أنها مطالبة - بالقدر منه - بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكري الجاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء الفني للأدب ، وهو البناء الذي يحيا الشخصية والمباشرة

ولقد نجح هاد شريف إلى حد كبير في إثارة قضاياها الخاصة ، كما وفي أيضا الضرورات الفنية للبناء الروائي في مستواه التقليدي (وليس في هذا قدح ، لأن الرواية التقليدية وقتها نجاب كبير من رسالها ، وما تزال) . فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية في تطور منطقي واضح ، على الأقل من وجهة النظر التي ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهي وجهة نظر الصحفي كامل هسي ، الذي تشكل مذكراته الشخصية القسم الثاني والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسم الأول والرابع يرويهما راو محيد ، فهو يلتزم متابعة كامل في حياته في المرصد قبل الانتقال إلى (قبلا) الخيل ، ثم يعود في النهاية لتعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . هذا لا يعرف - مثلاً - من ماضى الدكتور حلم أو من ماضى مرزوق ، إلا ما يعرفه كامل ، ولا يعرف شيئاً عما دار في (القبلا) في أثناء الفترة التي أبعدها فيه

كامل ، ومن ثم لا يعرف الدوايح الكاملة التي جعلت مرروق يحاول السيطرة على انكسار ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة - أو لماذا عجل بتبريد ريس . وهكذا - وربما هنا الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حليم نفسه فيصطر إلى مناعة التفاصيل العلمية المخافة لمفكره ، فيصير الرواية بالجمعاء ، ويصيب حركتها بالحمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاحت إضفاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو لمعالجة بعض الأحداث ، مما يعيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شك

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام . يشكل كل قسم منها حركة إلى الأمام ، في أحداث الرواية ، وكل حركة تؤدي - بدورها - إلى الحركة التالية . وهكذا . فانقسم الأول - على الطريق - يبدأ بحادثة لغربية . وينتهي بقبول كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل أعماله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجري هناك . في حين يشهد القسم الثاني - الترويض - مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومناعته لبحوثه التي تنتهي - في هذا القسم - بجراح التجربة التي أضررت على مرروق . وفي القسم الثالث - اتفاق عذلة - ينتقل إلى عام المستقبل في فكر الدكتور حليم - بعد أن رأينا بحوثه لصنع هذا المستقبل - ثم محاولة كامل الحرب مع زين . وبنفسها ، وسحر كامل . ويعود الراوي في القسم الرابع - الأبدية - ليرى لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن الأبحاث التاريخية - تحاول الوصول إلى قلعة الناجين - التي وصفها كامل في مذكراته - وليذكر أن الراوي يحكي لنا من عالم ٢٣٠١ .

هذا البناء المطلق لتناسك في الرواية ، لا نجد فيه أي تناقض في

الأزمة ( اللهم إلا في مشهد الحلم الذي يتقل فيه كامل إلى المستقبل . والمحل إلى عالم الحلم لأمع في الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته ، على نحو يشكل مغامرة ناجحة في استخدام تدخل الأزمة ) . ولو قلنا للكاتب أن يستخدم هذا التدخل في رويته لاستطاع أن يحدد بعين أفكاره فكرة سيطرة الزمن - في لخصه الثلاث - على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر ( خرافية ) وتأثيرا محاولات الشخصيات - وبخاصة الدكتور حليم ومرروق - لفهم الزمن . وأنها فقد أتاحت هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه - المفصل فيها يبدو - في الوصف الدقيق لكل ما يقابل - وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء - وهو يبحر في الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف ( ويبدو أنه حذر مواقع الأحداث حيرة جيدة ) ، لكنه لا يشبه إلى تفصيله وصف نعوق - أحيانا - تدفق الحركة في الحدث الروائي . وقد نجح جدا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والنيشة لحدث قادم . كما فعل مثلا في التمهيد لحدث الغربة التي كادت تفشل كامل في صكون الليل المرعب في الحيل ، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية .

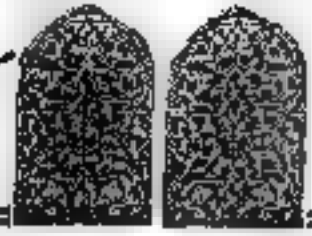
وهكذا يمكن القول بأن سجاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتورده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللاهائية ، وفروعه من غزق العلاقات الإنسانية المعقدة . وهو الخلق الذي سيؤدي - بالضرورة - إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية . كما نجح - إلى حد ما - في إثارة كثير من القضايا التي تكتنف طريق العلم في المجاهد إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية - غنى - عملا مملوفا إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث .

## • هوامش

- (١) د. هبيل ، القصة العلمية الحديثة إلى أين ؟ الفكر للعصر ، ج ٥٢ - بنية ١٩٦٩ ، ص ٧٩
- (٢) السابق نفسه
- (٣) السابق نفسه
- (٤) د. هبيل بطرس ، دراسات في الرواية الإنجليزية ، لجنة العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ١١٢
- (٥) د. هبيل ، السابق ، ص ٨٠
- (٦) نفسه
- (٧) أنظر كوس وسود ، القول واللامقول في الأدب الحديث ، ترجمة . أميس زكي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٤٩ وما بعدها
- (٨) آيغور بهامر ، موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، ترجمة د. شوقي السكري ، دار عبد الله عبد الحافظ ، ص ٢٢٣
- (٩) Harry Blamires: A Short History of English Literature, - Methuen and Co., London 1979, p. 439.
- (١٠) Ibid, pp. 466-7.
- (١١) كوس وسود ، السابق ١٤٧
- (١٢) السابق ، نفسه
- (١٣) كاتب روسي ، كتب روايته « نحن » في أوائل العشرينيات - وعاش بعدها إلى عرسا حيث مات ١٩٣٧ . أنظر كوس وسود ، السابق ١٤٧ - ١٤٠
- (١٤) في رانة المدينة والنجوم ، أنظر هبيل ، السابق ٨٠ - ٨١
- (١٥) كوس وسود ، السابق ١٥٣
- (١٦) هبيل : السابق ٧٧
- (١٧) كوس وسود ١٦٢
- (١٨) هبيل ، ص ٧٧
- (١٩) Walter Allen: The English Novel: Penguin Books, London 1976; pp. 314-15.
- (٢٠) كوس وسود ١٦١
- (٢١) السابق نفسه
- (٢٢) هبيل ٧٧
- (٢٣) لم يكتب بعد تاريخ هذا القول الروائي في أدب العربي الحديث - وأشهر نتائجها وديان مصفى محمود ، ونجاح سجاد شريف ، في حين أنقصر يوسف عز الدين عيسى تقدم إنتاجه من هذا القول إلى الإذاعة - ولا شك أن تراث الدكتور أحمد زكي - في رأيي - من شلت - يحتاج إلى فرامد من هذه الترجمة
- (٢٤) يقول سجاد شريف على ساد بطل دقهر الزمن ، عبر عن هذا - وأثر الخوف من ووتر وتند به مبرو - وكوتان دويل وبيج سو وهكسلي واندرو هيد - وغيرهم وأعش معهم في حورلهم الفاضلة - لكل هذا في أنه يرمو صورة أدب المستقبل على مناس من عصر ونعمره والمفكر الذي تمكن أن يحفر يوم من الأيام - ذلك الأدب الذي يسره سجع علمي جرد يعلو من حياض المألوف - في أعالي مشكوة من الروي والتصورات والأحاسيس - ص ١٣٦
- (٢٥) د. عبد الغني صالح ، القيثو علمي ومستقبل الإنسان - عالم المعرفة ٤٨ ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٢٥
- (٢٦) السابق نفسه
- (٢٧) السابق ٢٣٦



# الهيئة المصرية العامة للكتاب



## تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- |   |  |  |
|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>● محمد عبد المصم أبو بشية<br/>عبد من أنون نون شة</li> <li>● محمد الفيتوري<br/>ذكرى بى بى قريش</li> <li>● محمد مصطفى بدوى<br/>أطلال ورسائل من لندن</li> <li>● محمد مصطفى حمام<br/>ديوان حمام</li> <li>● محمد مهران السيد<br/>بدلاً من النكسب<br/>الدم فى الحداث</li> <li>● محمود أبو الوفا<br/>دورين شعرة</li> <li>● مصطفى عبد الرحمن<br/>بيع<br/>أعيان صاب</li> <li>● ملك عبد العزيز<br/>أعيت لليل<br/>المر قلب الاشياء<br/>حر صاب<br/>قرب المساء</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>● أحمد عنتر مصطفى<br/>مأساة الوجه الثالث</li> <li>● د. أحمد هيكل<br/>أصدقاء الناي</li> <li>● مبارك المغربى<br/>من الوجدان</li> <li>● مفرح كرم<br/>أهميته بوزع الماشق</li> <li>● كامل رجب<br/>الطوطم والمدينة الحمراء</li> <li>● كمال غمار<br/>أنهار الملح<br/>صياح الوهم</li> <li>● كمال تشأت<br/>كلبات مهاجرة<br/>مادا يقول الريح<br/>أحلى أوقات العمر</li> <li>● محمد إبراهيم أبو صنة<br/>أحراس المساء<br/>تأملات فى لندن الحجرية</li> <li>● محمد الفقى حسى<br/>سائر على النديب</li> <li>● محمد عبد المعطى القمشى<br/>ديوان القمشى</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>● ميهار الديلمى<br/>ديوان ميهار الديلمى</li> <li>● نشأت المصرى<br/>الترفة بين شرائع الله</li> <li>● وفاء رجبى<br/>مادا تعنى العربة<br/>الحب فى زماننا</li> <li>● يوسف بدروس<br/>أعزى<br/>من القلب</li> <li>● يوسف عز الدين<br/>لغات الحياة</li> <li>● محمد أبو دومة<br/>السفر فى أنهار الظن</li> <li>● نصر عبد الله<br/>أحزان الأزمنة الأولى</li> <li>● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى<br/>أوراق عاشق</li> <li>● إبراهيم شاهين<br/>رفاء القمر</li> <li>● جميل محمود عبد الرحمن<br/>أرمد من من حذقة المي</li> <li>● محمد يوسف<br/>سب حزن وإحمال</li> </ul> |
|---|--|--|

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات



# يَكْتَبُ الرِّوَايَ السَّامِيَةُ



سَامِيَةُ أَسْعَد

مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ في مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية . وبدأت معه تجربة خاضها الشعب المصري ، كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد ربحت هذه الفترة بالأحداث التي تلاحقت أحياناً في سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساوياً حقاً - وكانت هزيمة ١٩٤٧ أعظمها بلا شك - في حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار . تلهم فتاة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ . وكان لابد من أن يعكس كل هذا على كل المجالات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب - في كتابه « ما هو الأدب ؟ » - أصبح الكاتب المصري بعامة ، والروائي والمسرحي خاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التي تفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة . تصب في قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن الموضوع جيداً إلى جنب مع البحث عن الشكل أحياناً ، ككلت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة في أغلب الأحيان ، ولا ينبغي أن نغفل بأي حال من الأحوال الدور الذي لعبته الثقافة الأجنبية بعامة ، والإنجليزية والفرنسية خاصة ، في هذا الصدد .

ونقلت المادة التي يمكن أن يستوحىها الكاتب الروائي أو المسرحي في الواقع . على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن - ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذي ألح على الكتاب على مدى قرون عدة . وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده الروائي الفرنسي إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرَّف أيضاً بالنسبة للواقع الذي ترفض نقله بوضوح ، وتعتبره بالرمز كما أن ب . برعوت ينقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب - تختلف الطرق التي يعبرون بها عنه وتباين

الرحمن الشرقاوي ، الأرض ، وثلاثية نجيب محفوظ ، عن صيبل المثلث لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، اردم في تلك الفترة مسرح نجمة كاريوكا وفلاديمير حلاوة الذي كان يعتمد أساساً في مجاحه على النقد السياسي والاجتماعي المباشر ، الذي لا يخلو من المرارة والقسوة

وكيفية اتصال الواقع للعيش إلى النص الأدبي قضية أساسية ، لم ولن يعهد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

وقد تميز بواقع المصري المعاصر - كما أسلفنا - بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التي يستوحى كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصادياً واجتماعياً في المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، في حين تراجع الأدب العاطفي الرومانسي الذي يعني بالفرح ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التي لها صفة العمومية . إن مرة ما بعد الثورة هي التي أفرزت رواية عبد

اتخاذها التاريخ إطاراً طرغاً محسوباً ، أو إيجاز القارئ على الاتخاذ مع هذه الشخصية أو تلك ، في حين يجب أن يتعرف هذا القارئ ، في فترة معينة ، ومن خلال عدة شخصيات ، ما يعبر عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه . وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية ، وأن تربط بينها كما ترابطت في الواقع ، لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة . وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإتيان أكثر إقناعاً . ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تغير المصير والأدلة ، بل كيف تتناقص خلال بضعة شهور ، أو بضعة سنوات ، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك وأياً كان الأمر : فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث ، لأن الأحداث التاريخية الحقيقية تجعل الكاتب يصور واقعاً جدياً ، لا يقتصره إلى البعد الزمني ، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال ، ولقد يقلل هذا من قيمتها ، كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل ، والاكتفاء بالتلميح ، حتى لو أدخل تغييراً في الأحداث أو غير أسماء الشخصيات . وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين : جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية ، وإبراز المفارقات الفردية ، أو الإقلال من هذه المفارقات ما أمكن ، وإظهار الحدث التاريخي فقط . بعبارة أخرى ، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ ، أو العلاقة بين العام والخاص .<sup>(٢١)</sup>

• • •

والزيتى بركات ، رواية - لارواية تاريخية - كتبها جمال الغيطاني في عام ١٩٧٠ - ١٩٧١ ، أي بعد وفاة جمال عبد الناصر مباشرة . وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري ، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق ، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذي تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها : ولكل أول آخر ، ولكل بداية نهاية . أي إن مضمون الرواية يغطي حقبة زمنية محددة ، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقها ، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها ، لكنها ، على أية حال ، تقع «الآن» ، في زمن الرواية ، هي حينئذ تنطلق الأحداث من تاريخ معين : رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م) وتتابع التواريخ على النحو الآتي ١٠ ، ٨ ، ١٤ شوال ، و ١٧ ، ٧ ذي القعدة عام ٩١٢ هـ ، ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ ، ثم رجب عام ٩١٤ هـ ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ ، ثم جمادى الأولى . ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى . وإذن فحركة الزمان في الرواية دائرية ، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها وهي إن كانت توحى بشيء فإمّا توحى بالاستمرارية والتكرار ، بالرغم من وجود نهاية لرواية «الزيتى بركات» ويتأكد هذا من الحجاب الشكلي ، حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف. جايي ، وسبب أيضاً مقتطف من مشاهداته

وتنطلي «الزيتى بركات» بفترة زمنية محددة : ٩١٢ هـ - ٩٢٢ هـ لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات بعينها ،

المرسئ «مونتيسكيو» كتب «الرسائل الفلوسفية» لينقد فيها بعضاً من عادات عصره ، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة - «وريك» و«ريكا» - تستر وراءها يقول ما يشاء دون أن يتعرض لمساءمة وكذبت «هولتير» ، فقد نشر الحرة الأكبر من كتاباته ، لانضادية الساحرة في خارج فرنسا ، لكي لا يتعرض لبطش السلطات هذا فضلاً عن أن كثيراً من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع وتصادر . لا شيء إلا أنها تصرف على الوزير الخدس . كما يقال مسرحية مولير «ظروف» بُعثت عدة مرات ، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر والكاتب المسرحي «بومارشيه» كافع مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته «رواج فيجارو» ، حيث يسخر الخدم من السادة ، ويجعلون منهم أصحاباً يتسلون بها . بل إن «ج. فلوير» ، و«شي. بودلير» من بعده . قد مثلاً أمام المحكم للدفاع عن عملها «جدام بوفاري» و«دهور الشر» وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية ، حث الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بصياغتهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة ، لأن هذا كان غير ممكن ، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة ، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية . ولعل أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية «مارتر» و«الدهاب» ، التي بُعثت فيها «أوريست» ليخلص المدينة من العذات ، ومسرحية جان آوى «أنيجون» ، التي أكدت مؤلفها طابعها المصري بارتداء أبطالها ملابس معاصرة . ولم يفت المتعرج الفرنسي أن يهمل من خلال رصص البطلة لحل الوسط الذي يقترحه عليها الملك كريبون ، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن دائماً من قول ما يريد مباشرة ، خصوصاً إذا كان هذا القول يحسّ وضعاً قائماً تحرم السلطة على ألا يُمنسَ ومن ثم يتفل بالعمل الأدبي إلى رمان آخر أو مكان آخر .

والرواية التي تنتقل بنا إلى رمان آخر وتبحث شخصياته - سواء رادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا - قد اغتلت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع والتر سكوت ، و«لوانا» ، و«أناكول فرانس» ، وف. هيجو ، الخ . ووصفت بأنها «تاريخية» . وقد تحدث عنها ج. فوكاش حديثاً نظرياً في كتابه «الرواية التاريخية»<sup>(٢٢)</sup> الذي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع . وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة ، منها ما حاول بحث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود ، واهتم في المقام الأول بالتتابع الزمني ، ومنها ما بحث التاريخ الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر ، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره ، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف . وأياً كان نوع الرواية التاريخية ، فهي مقيّدة بالأحداث والشخصيات ، وهي تقتصر إلى الحرية في التعامل معها . هل يمكن أن يجعل من نابليون الأول إنساناً جدياً مستكيناً ؟

لكن الكاتب الروائي يتمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتاباته . وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ . ومن المخاطر التي تتعرض لها هذه الأخيرة

البلاد : والقاهرة على وجه التحديد . « القاهرة الآن رجل معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينظر قسراً خفياً » . ( ص ١٦ ) ولكل في انتظار أمر قد يأتي غد أو بعد غد . وتجربنا الرحالة جانقي أيضاً أنه أصعب مرتين إلى الزبي بركات بن موسى ، متول حصة القاهرة ، وصاحب للنائب العدة ، وللمشول عن حفظ الأمن والنظام . كما أن نتعرف من خلاله بالزبي بركات ، الذي يصممه لـ . مركز عن حواش شخصته التي ستلعب دوراً رئيسياً في الأحداث . عن الحو كلى رأيت الزبي ينزل بنفسه . يناقش باعة الخلوى ، والأجبان ، واليفس ، يقف طويلاً مع العلاجات بالعات الدجاج والإوز والأرانب والبط ، يسهر الأصناف بنفسه ، يجزس المهاجرين في المدينة . أعرف رجاء الناس عنه ، حبيب له ، ... رأيت رجلاً كثيرين ... لكن لم أر مثل يرق عينيه ، لمعها ، خلال الحديث لصبقان ، حلقى قط في سواد ليلي ، عيناه خلفتا لتتعدا في حساب البلاد لشهالية ، في علامه ، عبر صمها المطبق . لا يرى الوجه . والملاح ، إنما ينقل إلى قاع الجمجمة ، إلى خلوع الصدر ، يكشف عنها من الآمال . حقيقة الشاعر . في علامه ذكاء براني ، بغاضه عنيه فيها رقة وطنية لدى الروح منه ، في نفس الوقت تبحث الرهبة ... ( ص ١١ ) . أما المعلومات التي يحصل عليها الرحالة ، فتشغل إليه شعده . وبدء يانه يستخدم كلمة « قبل » ، باستغاه إلى الدس وأحاديثهم

وتحمل المقطعات تواريخ مختلفة ، تتفق والرحلات التي قام بها جانقي ، كما أنها مقسمة إلى بنود : ( أ ) ، ( ب ) ، ( ج ) . ويرجع المقطع الثاني إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام جانقي بأولى رحلاته إلى مصر ، ويرجع المقطع الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ ، ويشير إلى قدوم جانقي إلى مصر في عام ٩١٧ هـ ورحيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقطع الأخير ( عام ٩٢٣ هـ ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو المغنيين البلاد بعام واحد : « لم أر مدينة مكسورة كما لرى الآن » . ( ص ٢٣٩ )

وعندما يهبط ج . الغيطاني إلى جانقي بحصة السرد ، ويحدث بضمير التكلم « أنا » وفيها هذا هذا ، يتحدث الراوي - الغيطاني نفسه - بصيغة العائب ، وينظر إلى الشخصيات من الخلف ، « بمعنى أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويعرض في أعقابها ، ويمرق السر التي تعمل بين ما تحببه وما تهمه ، بين مظهرها وسوهرها وموقف هذا الراوي يحمله حلياً بكل شيء » ، لا يخفى حبه شيء ، والقارئ إنما يرى كل شيء من خلاله ، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ، فهذه ، باختصار ، هي تجربة الأمور والكشف عنها

ووجود اثنين من الرواة ، أحدهما من الخارج ، والآخر من الداخل ، ، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد . وم يصغر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جسي ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة . بل متناقضة أحياناً . ونسوق مثلاً لذلك حادثة القوايس ، عندما قرر الزبي إنارة الشوارع والمربوب بالقوايس ، فقد قال قاصي الحمية إن « القوايس تطرد الشياطين ، وتثير المسالك في الليل للغرباء ، وتمنع

وأحياناً صد شهور أو أيام بعيدا . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التي شهدتها أعوام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ثم يعبرنا إلى عام ٩٢٢ هـ ، أي إن هناك ثغرة زمنية ، تقترب من ثمانى سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إحد : هناك تركيز على السنوات الأولى التي تنطلق منها الأحداث ، وتشاهد وتتعدد خلالها ، ثم فترة توقف يشير خلالها من الأحداث إلى استتباب الأمور . ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق في إثرها لأحداث . وتأتي النهاية المناوية التي أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وول سزال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغيطاني بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربي عامة ، والمصري خاصة ، لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب ، فالزبي بركات ، الشخصية الرئيسية في الرواية ، شخصية حقيقية في تاريخ مصر ، عاشت في عهد السلطان العورى . ويعتمد الغيطاني في تصويره له على كتاب ابن ياس تاريخ مصر المشهور بيدائع الزهور في عجائب الدهور<sup>(٣)</sup> ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين ، مثل المقرئى والحبرى ، في نقله للأحداث التاريخية وحياة اليومية آنذاك . إذن فقد توخى الغيطاني الدقة التاريخية . وكان أميناً في تصوير حياة الناس في القاهرة المائيك من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالخبز والخيار) وأفراحهم ، وإطلاق القاريد . وإعطاه البقشيش ، وحياة المحاورين في الأزهر ، ارتياد المساجد والمقامى وبيوت الخطبة إلح . ولكن الدقة هنا لا يصاحبها المصداق والجمود بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب في إيقاع يسرع أو يبطئ وفقاً لمتطلبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ بشكوة مصرية صرف تتحلل انفس ، وتمتد آثارها إلى القاهرة اليوم

ويقدم الغيطاني بعض النصوص على أنها مقتطفات من « مشاهدات » الرحالة البندقي لياسكونتي جانقي ، الذي زار القاهرة أكثر من مرة في القرن السادس عشر ، في أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقطعات جزء من سجله لرحلاته وهي مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص . ولختيار رحالة « أجنبي » يمكن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن فجانقي بوصفه عربياً على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى ، أى إن رؤيته رؤية « من الخارج » ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك في الأحداث ولا تمكس آثارها عليه . وهذا المشاهد « الخارجى » يقوم بدوره ذلك الراوي الذي تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج . جيبيت ، ورولان بارت ، وت . فودوروف . وهو أنه يمس الكاميرا التي تتوقف عند مشهد بعينه وتسجله ، لكن ، في اختيار « الكادر » و « الزاوية » يمثل لحاب انداق من مشاهدات جانقي ، وهو انطباعات متفرقة تعد بعيداً - ولو مقتضباً - على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة البندقي إلى عام ٩٢٢ هـ ، بعد الحزيمة التي وقعت حقاً وإن لم تكن قد أعلنت لأهالى القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتبج نكيك « الفلاش باك » . ويقول المقطع إن جواً من الانتظار والتوق يسود

مهايك الأمراء والمنسحر من الفجور في الليل على الخلق الأبرياء» (ص ١٠٠). لكن قاضي القضاة قال: «سجل قاضي الخليفة سابقة خطيرة لم تحدث من قبل، خالف رأينا... قال... لا... وهذا حدث مهول». (ص ١٠١). ورؤى الشخصيات تسير في خطوط متوازية لا يفصل الكاتب إحداها عن الأخرى، وهذا ما يجعل القراءة «مفتوحة» دائماً. ويذكرنا هذا الأسلوب بالتكليف الذي يتبعه ب. برخت في مسرحياته، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً، بل يكتس «باقتراج» خاتمة قد يضلها المخرج أو برصها.

وعاباً ما يعدد الفطاني في سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير البحث، الخالي من التعليق. أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من مجاور عناصر السرد ذاته. وهذا السرد التقريري أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته، لكن كثرة استخدام المؤلف للعمل المضارع يضفي على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً، ويجعل منه شريطاً سبائياً تتابع مشاهدته في عرض حاضر آلي.

وبتأكيد الطابع التسجيلي لرواية «الزبي بركات» يادراج الكاتب النداءات والتفاريق السريية، والقرارات السلطانية. بين فقرات النص عدد انداءات سبعة عشر. وهي لا تقتصر على نشر الخبر، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة. والمنادي يديع للخبر دائماً وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة. وعلى سبيل المثال، يصف النداء رقم (١) الوجه إبن بن الجود بأنه «المكرم ابن المكرم»، الذي أذاق عباد الله الفقراء المساكين الأولياء ألواناً شتى من الظلم. (ص ٦٤). أما الزبي بركات، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه «مغفل تعاليم الشريعة»، وحافظ حقوق الناس، وخادم السلطان. (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات لأولى محسن الزبي الذي يحاول أن يرفع الظلم عن الناس: «كل من وقع عليه ظلم من أي كبير أو صغير.. فليتوجه إلى الزبي بركات لاسترداد ما ضاع من حقه». (ص ٨٨). لكن، سرعان ما تتفكك النداءات من السلبية إلى الإيجابية، ابتداء من النداء رقم (٦) الذي يبحث الناس عن الاشتراك في تعذيب علي بن أبي المرد، الذي حكم عليه السلطان بالإعدام ضرباً بالأكف: «سيرفص طوال الطريق كما ترفص النساء، المصروه، المصروه، كلما كف...» (ص ١٢٠). وتتابع النداءات في ارتفاع سريع كلما رادت أهمية الأخبار التي تحملها. فعندما يتول الزبي بركات مهام منصبه، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع، معلنة عن شق باعة رودوا في الأسفار، أو أناس روجوا الإشاعات، أو اتصلوا بالعدو المتأبلي. وفي النهاية، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد، ثم إلى الاستكينة. ومهما كان الخبر فإن النداء تنصده دائماً الصارة لتعلبية: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لكنه لا يخلو من التهديد باستنق أو العقاب الشديد. وبشرة الأخبار الإداية، أو التليمريرية، والحريدة، هي للقبائل «العصري» للنداءات المملوكية.

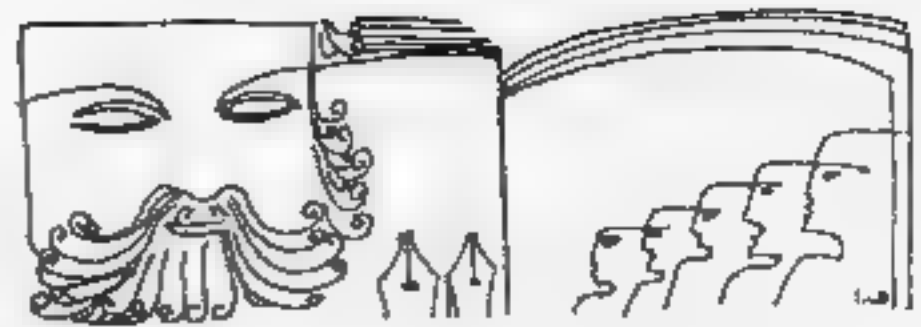
كلمة أخيرة: فإن للنداء والمنادي أهمية خاصة في عالم البصاصين - «جوت العادة...» قد يتبع جميع المنادين كبار البصاصين - تُرسل إليه نصوص النداءات، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد يتبع عنها

أمر جسام، بل إن كبار البصاصين يسه ضرورة لحسن المنادين عند نقل خبريته. أو تصنع الحزن والفتور لحظات شره. كلها عوامل تؤثر في الخلق. (ص ٥٢). ومن هنا ندرك أهمية زكريا بن راضي عندما ينهي إلى علمه أن الزبي بركات يستخدم منادين لا يتبعونه، ولا يحرصون نرقانه. ولا تخلو القرارات والتفاريق من الآيات بقرآنية، إذ يصدر قرار تعيين الزبي بركات هذا النص القرآني. «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر». كدلت بدأ الرسالة المقدمة من زكريا بن راضي إلى مؤتمر البصاصين المنعقد في القاهرة تأيت قرآنية وأحوال للرسول: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيراً أو ليصمت». (ص ١٩٢). صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر، كما كانت المساجد أماكن يجتمع فيها الناس، لكن ذكرها في هذا السياق له دلالة معينة. إذ إنها تتناقص أساساً مع هذا السياق، إذ إن من يستخدمونها لا يتزعمون «نقيم الدببة»، لا في حياتهم ولا في سلوكهم. إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتق والورع لتسهيل القوم.

وقد قسم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء - «سراقات» - يعمل بعضها عنواناً يعمل عن مضمونه. ويعمل عنوان الجزء الأول عن فترة انتقالية بين عهديين، عهد علي بن أبي المرد وعهد الزبي بركات. وتزد في عنوان الجزء الثاني كلمات تشير إلى ما سيحدث الزبي من موقف «شروق نجم الزبي بركات»، وثبات أمره، وظهور معده، واتساع حظه... (ص ٦٣) ويبحث اسم الزبي من الجزء الثالث، الذي يذكر وقائع حبس علي بن أبي المرد. ومعنى المناويز في الجزء من الرابع والخامس، ولا تعود إلى الظهور إلا في الجزء السادس والأخير، حيث نجد إشارة إلى مكان «قرية كوم الجارج»، حيث عاش الشيخ أبو السعود ومات. وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص، في حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط. ويحتل أن يكون الخبر للمادى مقابلاً للتركيز الزماني على السنوات الأولى من تولي الزبي بركات - كما أسلفنا -، وأن يكون خبر آخره من الرابع والخامس من المناويز علامة على السنوات الثلاث التي أسقطها الكاتب لظهورها من الأحداث الجديدة.

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات، أهمها تلك الفقرات السردية التي تحمل اسم شخصية من الشخصيات. ويحتل مكان الصدارة معبد المحمدي، يسه زكريا بن راضي. ويسبق فقرتين فقط اسم عمرو بن العلوي. وليست هناك فقرات يسهها اسم الزبي بركات، إلا في القليل النادر. وإلى جانب أسماء الشخصيات، يُذكر اسم مكان بعينه. مثل كوم الجارج، قبل فقرات عدة من السرد. وتراجع اسم الزبي، في الوقت الذي يبرز فيه اسم القرية التي يسكنها الشيخ أبو السعود، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين. في النص لا يتوقف الحديث عن الزبي بركات. والقرية - واسمها كدية عن الشيخ الراشد الناسك - تلعب دوراً مصيرياً في حياة الزبي، مادام الشيخ، ساكناً، هو الذي يعمل قرار تعيين الزبي سائياً. إنه الوحيد الذي يستطيع أن يقتنه بقبول السلطة، وهو أيضاً الذي يتدخل في النهاية لإنقاذ المسلمين منه.

إلا في أمرين : إقناع الزبي بقبول المنصب ، وتأديبه . « يا كلب .. لماذا تظلم للمسلمين ؟ لماذا تهيب أموالهم ، وتقول كلاماً تنسبه إلى ؟ » (ص ٢١١)



والشخصيات كلها من الرجال - الشخصيات النائية ثانوية ، تختل بمجرد انتهائها من الدور الذي رسم لها - اللذين يتناولون إلى ثلاثة أجيال : الشيخ أبو السعود ، وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والثاني الناصح : الزبي بركات وذكروا بن راضي ، والثالث الشاب : سعيد وعمرو . أما ما غلبه كل مجموعة منهم ، فهو على التوالي : الحرية الواسعة والتوفيق على أسرار الكون ، السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو في السر ويطلب العلم . يتفقان أيضاً في حب شخصية سائبة لأول يعشق « سماح » ابنة الشيخ ربحان ، والثاني يظل أسيراً لحبه لأنه يكن كلاهما يفتقد محبته ، وفقدانه يياها بمهد لفقدانه الحياة ذاتها ولا يعثر الأخير الشخصية الخيالية : الشعب المصري بأسره .

وهذه شخصيات لا نعتز إلى العمق السيكولوجي ، لكن تعبيرها يركز على الجانب الذي يرى الحدث ويحلله المؤلف . نحرص لكتاب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات ، ولعل أفضل مبرر دراسي هو « غلط الأفعال » لدى وضعه جريمانس<sup>(٦٦)</sup> التي « المطلوب » هذا هو السطوة بالنسبة للزبي بركات ، إنه يظن لنفسه ، في حين يعطيا شيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصري ، وبما هو في هذا ذكرها بن راضي وعمله عمرو . بل الشعب المصري كله في حين يقف سعيد الجهمي والشيخ من موقف المعارضين ، عندما تقترب النهاية معط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التي يحمدها ظاهرياً لخدمة السلطان ، في حين كانت لخدم في الواقع أغراضه الشخصية ورجته في الاحتفاظ بمنصبه ، ويساعده على ذلك جيش البصايعين المشين في كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصايعين الذي يحمده بدوره عمرو بن العلوي ، والمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يحشونه ولا يحبونه ، لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يتمم الزبي وذكروا في طلب السلطة أو الرعية في الاحتفاظ بها ، كما أنها يتفان المساعدة على نطاق واسع ، في حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تفصح عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزبي وذكروا ، ذلك الصراع الذي ينتهي بانتصار الزبي بالخدعة والإيهام

أما سعيد الجهمي . فيطلب « سماح » التي يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهي نفسها تساعده على ذلك ، لكن الأب يعارض هذا الحب ويزوجها شخصاً آخر وعلى مستوى آخر ، يرفض زكريا راضي في تجريد سعيد لحساب دولة البصايعين ، لكن معارضة سعيد للمكرة تجعل زكريا يرضى في تقديره لموت ، يساعده في ذلك : عمرو بن العلوي وموقفه من زبي موقف منبر ، فهو الوحيد - إلى جانب الشيخ أبي السعود - الذي يتعلل ، كلياً تقدمت الرواية ، من مساندة الزبي إلى مناصته وصحح أمره .<sup>(٦٧)</sup> والشيخ أبو السعود يقف من كل هذا موقف المتصرع ،

وحدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزبي إلا ثلاثة المرأة المجهولة التي تصرخ في وجهه وهو سائر في حركته ، بعد توليه منصب الحجة مباشرة : « يا لثم يا بن اللثيمة ! » ، وسعيد الذي يتهمة بالكلب بصوت عال في نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذي يسبه ويطلب من درويشه صبره بالتمال . لكن التوقيت يلعب في هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تضج في الفضاء ، لأنه ما من أحد كان يعرف الزبي بعد ، ووعي كل من سعيد والشيخ أبي السعود بحقيقة الزبي يأتي متأخراً ، بعد فوات الأوان ، بعد أن يكون أمر الزبي قد استعمل وأصبحت الفرقة وشيكة . وقبل أن تنتهي من الحديث عن الشخصيات ، نشير إلى بناء جمال العيطاني بروايته بناءً محكماً . وربطه الموفق بين العام والخاص ، بين مشكلة الأفراد ومشكلات الجماعة . لعب سعيد لسماح ، وحليم مقاومته لزوجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصري الذي يحب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متصبداً إلى أن تحمل الكارثة وتحدث المذبحة ، وتطأ أقدام الغزاة أرضها المقدسة . والشيخ أبو السعود ضمه كان يمثل سلطة روحية يلتفت الناس حوله ، وكان يمسك في الواقع برمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الرهد ولست نجده يقف موقف المتفرج إلى أن تصبح البلاد .

يقول جمال العيطاني : « منذ فترة بعيدة ، شرعت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تعتمد عناصرها من التراث العربي ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك الاهتمام المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ . وشأن في منطقة القاهرة القديمة المزدهمة بالأسبنة والمساجد والبيوت » .<sup>(٦٨)</sup> ولقد وفق حقا إلى خلق هذا الشكل الفني المبتكر عندما كتب « الزبي بركات » وجعل التاريخ مادتها ، وحرف كيف يربط بين الماضي والحاضر . فنحن نشاهد معه كيف يصنع التاريخ في عهد السلطان العوري ، الشعب المصري يرضى بحاكم لا يعرف أصله ولا فصله ، بل يهمل له ويحتف . والحاكم يقدم الوعود في شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعي عند توليه السلطة ، لكنه لا يلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغل أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وما هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم ، لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون ، وموقفهم السبي هذا نتيجة حتمية للخوف الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لسلط زكريا بن راضي على كل صغيرة وكبيرة في حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صائته في كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس تقسيم بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة في صنع التاريخ ، تاريخ حياتهم الخاصة ، وحياة بلادهم . لكن ، هل الامتكانة هي السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن زكريا بن راضي المكروه ، الذي ينصب كل جهده في جعل الناس « محبوا من الناس » ، يشهر في وجه من لا يسير مع القطيع ملاح السجى التعسفي



طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء ، مشدودين إلى بعضهم البعض برباط الملائك الأبدى ، في الميول نفس النظرة ، هذا الرجل المسوق إلى الإعدام في تلك الجزيرة الصغيرة باحبط الهدى يرجو من الناس إعادة النظر في أمره ... البيان تقولان نفس المعنى : أن يعلم الإنسان أنه بعد خطوات ، بعد مسافة زمنية معينة ، لن يفتح عينيه أبداً . ( ص ١٤ - ١٥ )

...

وفي عام ١٩٧١ أيضاً ، كتب نجيب محفوظ رواية « الكرنك » ، وظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٧٤ في ١٠٠٠ كتيب تقريباً في نفس الفترة التي كتب فيها البطاني روايته . واجتمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثرهما بأحداث تاريخية واحدة ، عبر كل منهما عنها بطريقة الخاصة . ومن المؤكد ، لأول وهلة ، أن هناك تشابهاً بين العمليتين في بعض النقاط ، واختلافاً بينهما في نقاط أخرى .

من حيث البناء الخارجي ، نجد أن نجيب محفوظ قسم روايته إلى أربعة أجزاء ، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية : قرفلة ، إسماعيل الشيخ ، زينب دياب ، محالده صفوان ، وهكذا مع البطاني في فترات السرد . ويرجع هذا التقسيم إلى بناء « الكرنك » على طريقة « ريبورتاج » أو التحقيق الصحفي كما أننا نجد رويًا يربط بين الأجزاء المختلفة بسكونة للرواية ، بإجرائه أحداثاً شبه صحفية مع الشخصيات . لكن هذا الراوي يختلف عن نظيره في « الزينى بركات » ، فهو يتحدث بصيغة المتكلم « أنا » ، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث ، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصدقة التي تتوثق بينه وبين رود مفعلي « الكرنك » ، فهو يقول عن زينب دياب ، قبل أن تفصح إليه بأدق أسرارها ، تلك الأسرار التي لا يعرفها حتى من كانت تحبه : إسماعيل الشيخ : « فعل استثنائيها لأعجابي بها » ، يبرزها القطة : « هو ما مكى لصدقتها أن تتولد وأن تتأخر إلى ذروة الكفة » . ( ص ٨٠ ) . وبالرغم من أن هذا الراوي مجهول الهوية ، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر ، يثق فيه الناس ، ويعرف كيف يكسب صداقتهم ، فضلاً عن أن له موقفاً معيناً من الثورة ، والحريّة ، والتجسس على الناس ، والرجح بهم في السجون بدون وجه حق .

وتتمثل العناصر المكونة للنص في فقرات سردية لا تخلو من الانطاعات الذاتية والتعليقات مخشفت أنواعها ( جمال قرفلة ، ٥ يونيو ، الثورة ، الخ ... ) ، وحوار يحريه الراوي مع الشخصيات ، تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحداثاً كانت طرفاً فيها ، وأحداثاً يسميها الراوي ويسجلها في روايته .

وفي حين تحدث ج . البطاني عن المصطفى ، يتحدث نجيب محفوظ عن الحاضر . ولأن هذا الحاضر زمن فساد ، ورشو ، واحتلاسات ، ومنهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة في حقهم ، ومنهم الطامعون ، ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين ، ومن هؤلاء وأولائك نحن الشبان المساكين . ( ص ١٣ ) ولأنه ومن القمع ، والاعتقال التعسفي ، والحريّة ، فإن الراوي يرفضه ، ولا

والتعذيب ، تعذيب الروح وتعذيب الجسد في أشنع صورهما : « زكريا يحبس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت يته . ترى كم من الأرواح أرقى ؟ أي الطرق سلك في تعذيب أجساد خلقها الله ؟ كل من أمسكهم زكريا مساكين ، أرواحهم بريئة ، لم يحن ذنباً ، لم يتأمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ، لم يقل سباً في طريق عام عبد أمير أو كبير » . ( ص ٣٣ ) وهذا يل مثالاً لمشاهد التعذيب التي تترعر بها الرواية . « زكريا لا يلقى إسماعيل هنا . يلقى في الطرف الآخر البيت . يحيى مبروك . يفتك قيود الخبوس المطلوب . يصب عليه عذبة . ينفذ بحرية قصيرة في ضلوعه . في النهاية يقف أمام زكريا . يلقى السكون بلا عذش فيتزايد رعب السجن ، لا يدري من أين تجيئه الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر . يجد زكريا فجأة يده . يلمس كتف السجن ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل . يتألم . كثيرون لم يحمثلوا المفاجأة والمباغلة الخفية ، اللينة كيطل الأفي . يسقطون مشياً عليهم ، ترفع العصبة عن العينين في البداية تترقق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، يمضي وقت ، ترتفع صرخات وعيق وآلام ... » ( ص ٢٩ ) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير . وتنتهي حياة سعد ، الثمرد الذي يرجع صوته ويقول للزينى « كذاب » . نهاية مأسوية

تاريخ يُصنع أيضاً أمام أعيننا ، نحن القراء في زمن عصر الميثاق وبين ثناياها البطاني ، من خلال سرد الزينى . أن هزيمة مصر وخلافها في عام ١٩٢٢ هـ كانت حصة مطوية ، بل حتمية ، لموقف معين من التاريخ : الخضوع للحدث ، مها كانت خطورته ، والسبية ، والحرف العدو العناني ، الخارجي ، واقف على الأبواب ، لكن لا يخطر في باله يقدر ، يستل في العدو الداخل ، الحكام والمحكومين سواء ، سواء ، الدين يتحول له فرصة الانقراض على البلاد بعبارة أخرى ، الحدث التاريخي نتيجة طبيعية ، أو إرهاب لسياق سياسي واقتصادي واجتماعي . وأحياناً ديني - معبر . هذا المؤثر نهى « الزينى بركات » ، مصورة المالك وهم يعيشون فساداً في البلاد والعلاقة بين ماضي المالك وحاضر مصر وهزيمتها في عام ١٩٦٧ واضحة جلية . ومن خلالها يتأكد أن التاريخ يمد نفسه ، وإن اختلفت الأسباب والظروف . لكن ما يبرز ، ويحمل المقام الأول في « الزينى بركات » ، إلى جانب درس التاريخ الذي يستخلص منها ماشره . هو الحجاب الإسلامي الذي يكسبها بعداً عالمياً أكيداً . إذ يتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المقهور، المملوك على أمره ، المهان في روحه وجسده ، ندى تتحكم فيه ، وفي حياته ، وقوت يومه ، قوى الظلم والطغيان ، الإنسان الذي يتعرض للقمع ، ومقدح حتى إنسانيته ، في أي زمان ومكان . إنها لا تروى مأساة مصر ، وإن كانت توغل في « المحلبة » ، بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم ، حيث اتعد المراء المتألمون وجوها أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وقسوة : « في الطريق على مهل أليم مضي طابور من سجناء القلاحيين مربوطين من أصفانهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون ... حتى طبل بعيد ، ربما ينادي القلاحيون عالماً بعد قليل . مشيت قريباً ، عيوسهم رالعة ، يتسجون لو احتجوا كل ما عزمهم . نفس ما رأيت في طجة »

يذكره إلا متعللاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال . «عجبتُ لحال  
وملأني به . يشر باتجاه إنساني عظيم ، لكن ما بال الإنسان فيه قد  
تضاءل وهافت حتى صار في ثقافة بعوضة ؟ ما باله يحضي بلا حقوق ،  
ولا كرامة ، ولا حماية ؟ ما باله يهكك الحين ، والتفاق ، والحواء ؟ »  
( ص ٣٠ ) ونتيجة للإغراء في الرؤية الذاتية ، تصح القراءة  
«مغلقة» ، لا تختمل إلا تفسيراً واحداً

ويمثل التاريخ هـ في ثورة ٢٣ يوليو وموقف أناسها المؤمنين بها  
مها . «عند أكرههم يبدأ التاريخ بالثورة مختلفاً وراءه جاهلية مرفوعة  
غامضة إهم أباؤها الحقيقيون وقد تدهمهم أصوات معارضة  
توحى بيسارية متطرفة أو إخوانية حلوة هامة ، لكنها لا تلبث أن تضع  
في المذير الشامل » ( ص ٩٩ ) - خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال  
وهنا ، يمر الوجه المعاصر لتركيا بن راضي ، وجه خالد صغوان - هل  
هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ - الذي يمثل «لحظة عمك كل شيء ولا  
تحل عنها مخافة» . ( ص ٦٨ ) . فهو يعتقل الشباب الثلاثة - حلمي  
حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وريث دياب - ثلاث مرات ، مثلاً يُعتقل  
سعيد الخهبي ، وهو في مثل سنهم ، ويخصمهم تجربة واحدة :  
لاعتقال التمس ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان  
المسلمين - به يشبه في إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع - ومرة  
بتهمة انشورية ، ثم يصرح بهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك  
فيهم آثاراً لا تمحى . فهو يقتل حلمي حمادة ، وينتهي بإسماعيل الشيخ  
وريت دياب إلى الصياع واليأس (تفقد زينب شرفها ، وطعم الحب ،  
بل تنحون إلى ما يشبه البغاء ، ويفقد إسماعيل إحساسه بآدميته) وتقتله  
بعضه ، وينحول الاثنان إلى «مرشدين» . وتبلغ زينب عن صديقهم  
حلمي حمادة ، وتقتله محارماً ، وتخلص كل هذا بقولها : «كنا بشرياًنا  
أقرباء لا أحد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة ،  
وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا في أنفسنا وفي الأيام ، واكتشفنا  
وجوه قوة مخيفة تعمل في استغلال كل من القانون والقيم الإنسانية ... »  
( ص ٨٤ - ٨٥ )

هكذا يُطلق سراحهم ، بعد أن تكون حماة الشباب ورائته  
وأمانه قد زالت ، يخلفهم ورائهم الحسرة ، و «الخوف» ، في هوس  
حريث إلى الأبد .

ويجمل نجيب محفوظ من هذه التجربة نقطة تحول جذرية في مصير  
شخصياته الشابة ، فهي تنهى إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذا  
يذكر الأسباب التي تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ،  
بعد نجيب محفوظ انظر في الثورة ذاتها ، فهي التي أوجلت - «ومن  
القوى الموهولة ، وجواسيس الهواء ، وأشباح النهار» . ( ص ٢٣ )  
أرادت أم لم ترد ، وهذه القوى هي التي تمتد كرامة الإنسان بحجة حماية  
ثورة والدفاع عنها :

- لا تحقيق ولا دفاع

- لا يوجد قانون أصلاً

- يقولون إننا نحيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات ، وأنه  
لا بد من التضحية بالحرية

- والقانون ولو إلى حين .  
- ولكن مضي على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فإن لها أن تستقر  
على نظام ثابت . ( ص ٢٠ )

هذه التجربة الفردية والحزبية ما دامت تمس بعض الأفراد فقط  
فلها تنهي بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسي أم على المستوى  
العاملي . تفقد قرغلة من غيب ، ويضيع الحب الطاهر الذي كان يربط  
بين زينب وإسماعيل ، مثلاً ضاع حب سعيد الخهبي لسامح والمناصة .  
فيما يتعلق بكل هؤلاء هي أنهم في شرح الشباب ومقتل العمر ، فضلاً  
عن أنهم يمثلون الجيل الذي تضع فيه الأمم آمالها

ويربط الكاتب هذه القصة الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقصة  
الوطنية التي شغل بها الشعب المصري كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو (ضاح  
الشباب ، وضاعت أعلامه ، وضاعت الأرض) . ويدير الكاتب -  
الراوي حواراً حول أصداء هذا الحدث الحائل : كيف وقع ؟ هل عاش  
الناس في أكتوية ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما يلي الشعب المصري  
«مطرباً» في عهد السلطان الغوري على نحو ما رأينا ، حتى دخل  
الصنانيون البلاد ، يحاول الشعب المصري في «الكرنك» أن يهزم ،  
ولكن بعد فوات الأوان ، وبالرغم من اختلاف السياق التاريخي  
للروايتين ، تلمس أن السبب الذي أدى إلى هزيمة «شعب مصري في  
الماضي والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التي تنتج عنه .  
وتنتهى «الكرنك» بنبرة تفاؤل وأمل ، أمل في أيام أفضل ،  
بالرغم من قسوة المزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مها كانت الاختلافات بين «الزيب بركات»  
و«الكرنك» ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من  
تاريخ الشعب المصري ، شاهد يشهد ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل  
صدى عصره وضمير الأمة الحلي .

#### • هوامش

(١) انظر G. Lukács: «La Roman Historique», Paris, Payot, 1972.

(٢) نصوص الكاتب المسرحي آنتوني آندرووف هذه القضايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ في  
سرحاته انظر .

Samia Assad Chahine «Regards sur le Théâtre d' A. Adamov», Paris,  
Nisat, 1981

(٣) مير ياس ، للطبعة الاميرية بولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤

(٤) انظر A. J. Greimas «Sémantique Structurale», Paris, Larousse, 1966.

(٥) يقول د. وصوى عاشور «من الواضح أن الميثاق قد أورد أن يحس من الجمهور صورة  
الذات . ويخرج من هذا الميثاق الذاتي وراء بناء شخصية سعيد الخهبي كتابته شعره  
تتحدى في الأسلوب المعاني للربط بالشخصية . كما يتجلى عنه فخر من الأساطير المعاصرة  
يبدو واضح في الجزء الأخير من الرواية . وهو يساهم بتعارض حياداً مع البناء الموضوعي  
للشخصية » ( «الرواية والتاريخ» ، «الزيب بركات» ، جمال الميثاق ، « «الفرق» ،  
١٩٨٩ ، العدد الخامس بالرواية )

(٦) جمال الميثاق ، «بعض مكونات عالمي الرواية» ، «آداب» ، فبراير - مارس  
١٩٨٠

# المجلس الأعلى للثقافة الثقافة الجماهيرية

بمناسبة إنعام الإنسحاب الإسرائيلي عن سيناء خلال شهر  
أبريل . أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات في كافة  
مواقع الثقافة ( قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات )  
وسوف تشارك في الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهي

الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ،  
الكتب ، الرامح الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفي هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادي المرأة  
ومعرض لنوادي العلوم برفح وشرم الشيخ بسيناء  
مركز ثقافي بمرسى مطروح

وتقوم السينما بتقديم عروض سينمائية وعروض فيديو وكذلك  
تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما في رفح وشرم الشيخ  
وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى  
وتشارك فرق الموسيقى في الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهيرية خلال فترة الاحتفالات :

• أمسية (سيناء .. وطني) على مسرح الجمهورية .  
• مهرجان مسرحي على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق  
مسرحية  
• مسارح بالمليادين ( حلوان .. العنترة .. شبرا الخيمة .. عابدين ..  
ميت غيزة )  
• تتضمن عروضاً لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقىات الشرطة .  
• احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضاً مسرحية فنون  
شعبية .. نلوات .. عروض سينمائية .. فون تلقائية

# مَسِيرَةُ الْاجْتِمَاعِيَّاتِ

## الرواية المصرية والتركيّة

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعي وقضاياها ، ونحطى  
التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح تتابعهم سجلاً لحياة  
مجتمعهم ، وقدر ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجاً لهذا السجل من حياة المجتمع المصري طوال  
نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قهري<sup>(١)</sup> تجسداً لفكرة تربو على خمسة وسبعين عاماً من  
حياة المجتمع التركي . ولم يفت التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعي ، بل تعداه  
إلى تناول ظواهر بعضها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، ونشابه بين ملامح  
الشخصيات الروائية . كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من  
اختلاف اللغة التي كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات  
التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

محمد هريدي

مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة منادياً بال دستور . وقد  
انحدت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة مصطفى  
كامل وحزبه الوطني من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة احتياله  
السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية في شوارع القاهرة ثم  
انصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية لفتلحه في ثورة ١٩١٩  
التي كانت أبلغ تصريح عن المطالب القومي للشعب المصري . ولا شك أن  
تمو الوعي القومي على النحو الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً  
لتمو الوعي الثقافي . وهذا ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقي في كتابه وفجر  
القصة المصرية بقوله : « في أخصان هذه الثورة نشأت موسيقى صبة  
فرويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما مسعان عن حاجة  
ملحة لإيجاد من شعبي صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعي محرر من  
التقليد واقتباس الأجيال »<sup>(٢)</sup> . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم  
الاجتماعي وتناول قضاياها ، ولا سيما بعد أن تدرت الأوضاع السياسية  
والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ، تلك الأوضاع التي أفرزت ثورة  
٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعي أن يصاحب  
هذه الثورة أشكال من التعبير في شتى مناحي الحياة الاجتماعية  
والسياسية .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره  
المجتمعان المصري والتركي ، من أحداث سياسية ، وما سادها من قيم  
اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقى نظرة سجل على الأحداث السياسية  
والظواهر الاجتماعية التي تمثلت في كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة  
التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذي حدا بالكاتبين إلى هذا  
الانحياز من ناحية أخرى .

### الوجدان القومي

وإذا كان القاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبي بكانيه ، فلا  
اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية في تكوين وجدان  
الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان  
له أبلغ الأثر في تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ،  
وفي عتبة الطابع القومي على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبي يحتم  
على صدر الوطن ويتحكم في مقدراته . والسلطة الحاكمة تمثل  
لأوامر ، بل وصل الأمر إلى حد عزل الخليفة عباسي الذي لم يكن ممثلاً  
لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان حسين كامل ، قبل الحرب العالمية  
الأولى . ومن ثم كان من الطبيعي أن يثور الشعب على هذا الاحتلال

وإذا كان الأدب يرقب ما يمر به المجتمع المصري من الأحداث والتغيرات الاجتماعية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه . وهذا ما حدث بنصيب محفوظ إلى أن يتأمل تاريخ مصر ، قديمه وحديثه ، فكان أن ما نشر له كتاب عن مصر القديمة ، ترجمه عن الإنجليزية . ونقل عنه قوله في هذا المجال «حيات مصرى لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده» ولم يكن التاريخ في يد عجب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومنعه . وقد كانت باكورة إنتاجه أصداق مصر عن هذا الاستخدام وما روايات «حيث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» ، إلا نقد للحكم الملكي وسدعات الاحتلال الإنجليزي من خلال الإطار التاريخي ، وهكذا نلمس الاتجاه القومي لدى عجب محفوظ منذ مطلع حياته الأدبية

وإذا انتقلنا من صفا النيل إلى ضفتي الوسمور وجدنا أن الشعب التركي قد مر بمس الظروف والملازمات التاريخية . مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا

منذ أواخر القرن التاسع عشر وعوامل الأسرار تنحصر في جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يتربصون بها في الخارج . وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملا في إبقاء الدولة على هذا الأسرار وظهرت عند ذلك إيديولوجيات متعددة <sup>(١)</sup> اختصت في الوسائل وانفتحت في المذهب ، فيها ما هو إسلامي يرى في المحافظة للإسلامية طريق الخلاص ، وما هو عثماني يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية عبر مسيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة ، ومنها ما هو يبرل يرى في سطم العربية وحضارة العرب حير وسيلة للإصلاح ، وأخير ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك ، خصوصا بعد الحركة التي سميت بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من تسليخ الولايات المسيحية ، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أقوى العوامل التي عجزت الوعي بالقومية التركية لدى الأتراك ، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهي تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضا فقد أصيب الأتراك في صميم قوميهم الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الخلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميتهم ، على نحو عبر عنه الكاتب يعقوب قلنرى بقوله «إحسانا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت أمتنا ، وهو حضارة الأم قتلة عشاها . وكان أعظم درس لفته إيلى الحياة . حينما رأيت الحضارة العربية بوجهها لاسر ، تلك الحضارة التي عشت ردحا من الزمن على تقامها ، فأصابتني صدمة كبيرة ، وتفتحت عيناى على حقائق أخرى» <sup>(٢)</sup> . وقد تمثلت هذه الحقائق في ضرورة إحياء الأتراك على أنفسهم في الأحد بوسائل الحضارة ، مستسكين بترانيم القومى من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركي حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضارى من ناحية أخرى

وكما نحاض الشعب المصري معركتين ، إحداهما في مسيل لاستقلال والأخرى في مسيل الدستور ، عاش الشعب التركي أيضا

نفس المعركتين . وكفاحه ليل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن بشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خضعت لسلطان عبد العزيز من العرش ، وأجبرت السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور الأوب عام ١٨٧٦ ، والدستور الثانى (المشروعية الثانية) عام ١٩٠٨ . وقد تميرت الحياة الحرة بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامى قيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأدب التركي ليقت ساكنا إزاء هذه الأحداث ، أو بعيدا عن هذا الصراع . وأصداق تعبير عن موقف هذا لأدب ما قاله يعقوب قلنرى ، ممسرا قوله إلى الواقعية بعد أن كان متسليا إلى جماعة أدبية رومانية التزعة . «سوات طوال وأنا أدافع عن ميد الفن للمصر بكل ما أوتيت من حاسة ، ثم اندلعت حرب البلقان - أوى كوارث القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة في جباله» <sup>(٣)</sup> حتى أدركت أن هناك شيئا آخر جذيرا بالدفاع عنه ، ثم جاءت سوات ١٩١٤ . ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار العربى على وطن بكل وحشية حيث أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبير عن الأجيال ، وأنه يد جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له ، <sup>(٤)</sup> وإطلاقا من هذا المنهوى للأدب . ولحقت وطأة الإحساس المعنى بالقومية التركية ، انجبه يعقوب قلنرى إلى تاريخ تركيا بقلب في صفحاته ، مرددا أيضا نفس العبارة تقريبا ، لى سمعها من عجب محفوظ ، قائلا «لم يكن ذلك تحصى . ردى بن وجدنى مصطرا إليه حينما أردت أن أجد احبة انتمجية ، وأن أخلق عماد حية . فكان ما عاشه المصنع التركي من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، مما للمادة التي مسجت عنها أمهالى» <sup>(٥)</sup>

وعلى هذا النحو نجد الكتابين قد جمعا إلى التاريخ القومى حين أرادوا التعبير عن احتياجات عثمانيهما . وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين . المصري والتركي ، وقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير . ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الوثيقة التي انصهر فيها الأديان كانت واحدة .

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين في عادات وثقافتهم في شتى حواش الحياة الاجتماعية ، نكون قد وقفنا على أهم لعمل إلى أدت إلى تشابه الأساج الروائى عند كل من الأديبين

#### التأثير الفرنسى

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ، بقى لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس ، ولا سيما في الشكل ، هو رواية الفرنسى . ولا مفر من الاعتراف بفصل هذه الرواية على مشنبا العربية والتركية . خصوصا حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ، فقد انحدرو من الواقعية أسلوبا ثم في التعبير ، وكانت مدرست الواقعه والطبيعية في الأدب العربى بصفة عامة . والفرنسى بصفة خاصة ، مصدرا لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد

ويعرف يعقوب قلنرى - حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذ في الأدب التركي - بالأثر الفرنسى . قائلا : «لقد استمنتت ، في



وكومره « الاحتلال الخلقى الذى صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى » وجعلت رواية « بيان » (الغريب) حياة القرية لركبة خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ؛ أما رواية « أنقرة » فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية في العاصمة الجديدة بعد الثورة ؛ وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسليتها وأثرها على الحياة الاجتماعية في رواية « باتوراما » بجريتا

وهكذا نجد كاتبينا وقد عطايا أهم الأحداث التي مر بها كلا المجتمعين المصري والتركي خلال التاريخ الحديث وقد تجرعت هذه التعطية بالوقوف على ظواهر معينة ، مسحاوول - فيما يلى - استجلاء ما نشاء منها

#### ١ - الانتماء السياسى فيما بين الحربين

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للعرد في صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند نجيب محفوظ مع بداية الثلاثية ، التي بدأت أحداثها مع بدر الحرب العالمية . وعلبان الساحة السياسية بيارات مختلفة ، تصافرت كتب لمطبعة باستقلال طال انتظاره . ومع تبعها لحبة أسرة السيد أحمد عبد الحواد على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسى في القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات . لقد رأينا في « بين القصرين » إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب ضد الاحتلال من الجانب الآخر ، وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية فهمى عبد الحواد ، الذى كان متسببا - فكرا وقبلا - إلى ثورة ١٩١٩ . وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى ؛ فقد استيقظ فهمى ذات صباح فراح يعجب لوتيرة الحياة اليومية في منزله ، وانعصافها عن العالم الخارجى ، « فاللوت يحجب شوارع القاهرة طولا وعرضا ، ويرقص في أركانها يا للعجب ! ها هي أمه تعمر كعهد مد قديم ، وهى هو كمال يخط في نومه ... كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب . كأن الرصاص لا يعرف باحثا عن الصدور والرؤوس » (١٠) وهو نفس الرصاص الذى أوداه قتيلا في إحدى المظاهرات عدة الإبرام عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة في الحياة اليومية في الرواية .

ومع تطور الوعي بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها . بعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه في هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين ؛ وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوكل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار - المبادئ جيبا - والناس أحيانا - بين الأقطاب المختلفة . وهذا ما صورته « قصر الشوق » . حيث علبت عليا المناشآت الدائرة بين كمال عبد الحواد الوعدى وصحبه مثل حسن سليم يمثل لأحرار الدستوريين . وحسين شداد يمثل طبقة الأرستقراطيين وسليتهم وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات في هذه الفترة . كانت العاية واحدة ، وهى تحقيق « الاستقلال التام » .

وشهد جيل « السكرية » ، أى جيل أحماد السيد أحمد عبد

مرحلة الشباب ، بقراءة صنادال وبلزالك وزولا ، أما الآن فنزوتى أعمال مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولان ... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية في أعمال ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث قلنها كما هي « (١١) . والرواية المصرية ، على بد عجيب محفوظ ، لم تكن أيضا تنأى عن هذا التأثير . ولكن هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور شليح السيد من نتائج حول تأثير نجيب محفوظ بالمذهب الطبعى الذى اشهر به إميل زولا في الأدب الفرنسى . (١٢) ونعرج النظر إلى الشكل رولى الذى حربه رواد الوعبه والطبيعية في الأدب الفرنسى ، نذكر « أثر ديات سيد الشكل الذى عى بتصوير الحياة ودلائها الاجتماعية على مدى حقب زمنية طويلة ، يصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ؛ فقد صور بلزالك فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية) ، وتابع إميل زولا حياة أجيال مختلفة من أسرة واحدة ، عاشت سى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «روجون ماكار» Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطورا ، حيث نادى الأخير بأن تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء ، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص » ومن ثم لابد للكاتب أن يسجج روايته بأكثر قدر من خيوط الحياة (١٣) وقد عرف هذا الشكل في الأدب الفرنسى باسم Roman Fleuve ، أى (لروية النهر) ؛ ذلك الشكل الذى تجلى بكل ملامحه في ثلاثية نجيب محفوظ ، « باتوراما » يعقوب قلرى

#### الوحدة الزمانية :

وإذا كان الكاتب - موضوع الحديث - قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لها ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية لقي شمت الروايات واحدة تقريبا ؛ إذ بدأ نجيب محفوظ بتصوير حياة المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسى على الصعيد الداخلى بعد ثورة ٥٢ في « السهان والحريف » ، ثم أبرر السيات التى صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ في رواية « صبرامار » ، وكانت « ثروة فوق النيل » تعبيرا عن حالة الإسياط التى عاشها المجتمع المصرى بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين : الأولى ، مرحلة ما قبل الثورة . وقد تميزت بالانتماء القومى ، والثانية ، مرحلة ما بعد الثورة ، مما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة .

وقد تمثلت هاتان المرحلتان في روايات يعقوب قلرى أيضا ، فرى صورة الحكم الاستبدادى للسلطان عبد العزيز من خلال رواية « هب أو شرف » (الجميع يصون عس الأعية) ؛ وعولجت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة المارين من حكم السلطان عبد الحميد في رواية « بروسوكون » (الملى) ؛ ثم تابعت رواية « قهرالى قهرناق » (قصر ناليجار) تداعى القيم خلال العهد الحميدى والحرب العالمية الأولى ؛ وسجلت « حكم كيجده سى » (عشية الحكم) الصراع الحرقى الذى عقب إعلان الدستور الثانى عام ١٩٠٨ ؛ وصورت رواية « صودوم

الجواد ، تطوراً آخر في مجال الانتماءات السياسية ، ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصري ، ولا سيما للتوسطة والعامة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المنتمين إلى الاتجاهين . وقد مثل الاتجاه الأول أحمد شوكت ، والثاني شقيقه عبد المنعم شوكت .

وقد دلت الكتاب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على منطقة العملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التي نمت بين أحمد شوكت وسوس حماد في التذليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعامة ، فقد بحثت هذه العلاقة العاطفية ، في حين أجمعت مثيلتها بين هابطة ، سليلة الأرستقراطية ، وكال عبد الجواد ، سليل العليقة المتوسطة . ولكي تكمل ملامح صورة الحياة السياسية في تلك الفترة نصيب القاهرة النافق السياسي والوصولية في « القاهرة الجديدة » ودخان الخليل .

وبقدر ما استطاع نجيب محفوظ متابعة الحياة السياسية في مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح يعقوب قلبري في ملاحظته لمسيرة المجتمع التركي ، من حرب ضد الاستعمار إلى إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المنتمون إلى « الشيعة العمالية » في مواجهة السلطان عبد العزيز . وقد تطورت هذه الحرب ونحو اسم الجماعة إلى « تركيا الفتاة » في عهد السلطان عبد الحميد ، الذي حتى يطرد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، مطبق حرباً شعواء ضده ، ومحتلين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية « برسور كسون » ( المني ) تسجيلاً لهذه الحرب ، وتصويراً للحياة المهاربين في المني . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بترؤس السلطان على رءسهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة البنية في تركيا .

ويبدأ الكاتب في روايته التالية بما انتهى إليه في الرواية السابقة ، يصور في « حكم كججه سي » ( عشية الحكم ) الصراع الحزبي القائم بين جماعة الاتحاد والترقي ومعارضيه عقب إعلان الدستور .. احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقي ، وهو الحزب الحاكم في ذلك الوقت ، والمعارضة التي انصبت حول ما سمي بحزب « الائتلاف والحريه » . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية أحمد كرم وصديقه أحمد صميم إلى المعارضة ، وكلاهما صحن بمثل الشاب المثقف الذي أدرك أن الديمقراطية هي تبيان الرأي لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذي كان يرى في الديمقراطية صراعاً على السلطة ، العاة فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم المؤامرات والاعتقالات ، فاعتقل أحمد صميم . وكان لهذا الاعتقال وقع الصاعقة على قلب أحمد كرم ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه في هدوء ، بل دبوا مؤامرة لاعتزاله ، مستغلين في ذلك الفتنة « سامية » التي أحيها ، وهي شقيقه لانحادي متطرف . وهذا ما جعل أحمد كرم ينفر من تلك الفتنة ويعود إلى الحركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التي أعقبت اعتقال محمود شوكت

باشا ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حافة من الإحباط والاسياف التفتسي ، أحس بها البطل حين أمسك بالعلم ليكتب رسالة إلى أمه هوجده يديه ترتعشان فقال : « لقد انبست » . ومع نهاية الرواية تظلمنا بدر الحرب العالمية الأولى .

ولقد استغل يعقوب قلبري كل ما أوفى من إمكانيات روائية ببطل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامي ، بما في ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ، كان أحمد صميم شخصية حقيقية ، وكان اعتقاله أول اعتبار سياسي في تاريخ تركي حديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ووصفها القاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب التقليدية لسلبيات الحياة الحزبية في تلك الفترة

## ٢ - تداعي القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الاسياف والتداعي في النص البشرية ، مرجعين هذا لاسياف إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التي يقوم عليها مجتمعنا اشرقت تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتشتمل غالباً في قيمة الشرف والأمانة والهمة . . الخ . ويعتبر تحمل الإنسان عن إحدى هذه القيم اسياراً أو تداعياً في نظر المجتمع على الأقل

ولهذا التداعي أسباب مختلفة في روايات نجيب محفوظ ، نحصر ، غالباً ، فيما خلعتة الحزبان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصري . وقد تمثلت هذه الآثار في نمو طبقة أهياء الحرب الذين أثر ثراء فاحشاً ، وصاروا يذلون ما في جيوبهم سعياً وراء حياة المتعة والملاذات كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقر ، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل « جامعة أعقاب السجائر » وممارستها الرذيلة في « القاهرة الجديدة » ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما مجده عند إحسان ومحجوب عبدالقادر في نفس الرواية ، وكانت شخصية حميدة في « رفاق المدق » أصديق نموذج لهذا الاسياف الخلق ، فقد كهرت بالرفاق وما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن - بوضعها الطبقي ونكوبها النفسي - بمعجزة من السقوط ، فاهتلت أول فرصة تمثلت في شخص فرح لدى اعرها ودربها على فنون العوايه حتى أصبحت غابة في الحدوت التي يؤمها عساكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راحت خلال الحربين حتى لجدها في « الثلاثية » أمراشيه حادي ، ممارسة السيد أحمد عبد الجواد وصحه في بيوت ( العوالم ) بصفة منتظمة

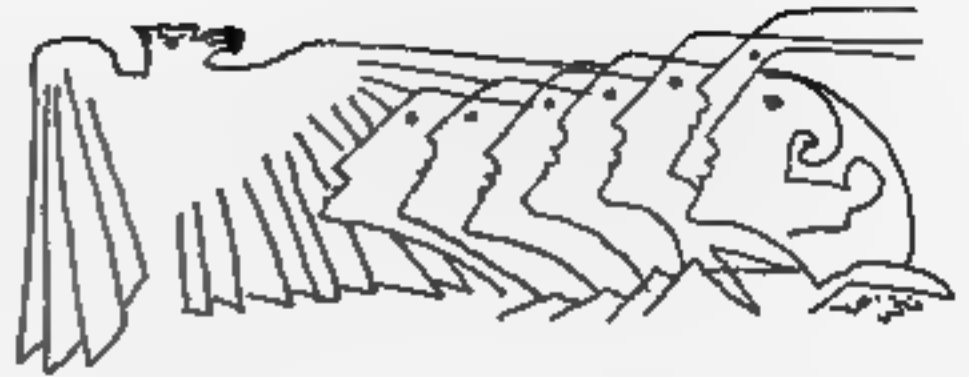
ونحضر بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التي كانت تصحى بصفة الشرف والهمة سمياً وراء مطامح مادية ، لم يصل إلى بعضها من السعادة ، فهي تنتهي إلى الصياح بعد انصافها عن قيمها الأصيلة وهذا ما حدث لمحجوب عبدالقادر في « القاهرة الجديدة » وحميدة في « رفاق المدق » ، وهذا ما أدى أيضا إلى اردواجية السوك عبد السيد أحمد عبد الجواد في ( الثلاثية )

واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية . وكان لابد للرواية وهي «صناعة الحياة» ، كما يصفها الروائي التركي خالد هيبا - أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتضيق هذه الثورة والتعقيد لها كما سرى .

تابع يعقوب قلدرى الثورة الكابية منذ إعلان حرب الاستقلال ، محذراً من عمق اهوة بين المتصين قادة الثورة ، والملاحين حدودها ، وذلك من خلال رواية «ديك» (الغريب) . والغريب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الملاحين . وحين طالت إقامته بين أهال القرية راد نفوره منهم وبعورهم منه ، حتى إن الفتاة التي أحبب رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريبها .

ويقترب ما كانت رواية «أنقرة» تصويراً للاستيطان الجديد في العاصمة ، وتسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضاً تصويراً لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم . عاشت أنقرة ثلاث مراحل من خلال بطل الرواية سلمى هام ، التي وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك نظيف بك ، ولكن الحياة في أنقرة بدت لها صعباً من الحال أول الأمر ، فإزال خيالها يعيش في استانبول بما فيها من وسائل حضارية ، ومارالت نحن إلى حياة جديدة غريبة المظهر . ومن ثم رآها مستكملة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهالي السذج الذين يعيشون حياة (قوية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني ، فقد تزوجت البكباشى حتى بك الذى وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة غريبة المظهر ، فقد أصبح من رجال الأهال ، بعد استقالته من الجيش ، وأصبحت حياتها عارقة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستشرقين الأجانب وانعاقاتهم التجارية . بيد أن سلمى هام سرعان ما أصابها اللام من هذه الحياة أيضاً ، خصوصاً بعد أن تعرفت على الصحفي الشاب نشأت ثابت ، الذى ساعدها على الخروج من أزمتها ، وعمل الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضاً بروحها . كان نشأت يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية ، وكان مثبهاً بروح الأناضول ، فأقنعها بهذه الروح . ورويدا رويدا بدأ إحساسها بالاعتزاز يروى ، وبدأت الهوة تضيق بينها والحياة الهبة . والدليل على ذلك اشتغالها بشمريص جرحى حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجرح الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه حياة الجديدة من قيم أصيلة . يعرب عن حية أمه في تحقيق هذا القصور في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول : «كنت أتصور أن هذا سيحدث بعد عشرين عاماً من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاماً على العشرين ولا تزال أنقرة تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني» (١١) - ويقصد حياة التمرج .

ورواية «باتوراما» - كما تبدو من اسمها - هي إطلالة على مجتمع الثورة الكابية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ . وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكل لنا في النهاية لوحة كاملة للمجتمع ما بعد الثورة ، حصلها الكاتب رؤيته ونقده للسلبيات التي صاحبت التطبيق ، وهذا نصه ما فعله نجيب



ولم يكن المجتمع التركي بمحاجة من التأثير بالحرب العالمية وويلاتها ، فقد جعلت هذه الحرب يعقوب قلدرى يكثر بالحضارة الغربية ، ويشرك ريفها ، بل يصفها في كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، ونمرة لسلسلة من الحروب المتتمة ، وليست ثمرة عصر النهضة) كما اشتد إيمانه بالشرق ، فهو عنده يمثل الروح السامية . وقد تناول يعقوب قلدرى آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال روايته «البراقى لولاق» (قصر للإبحار) . بها هي ذى سبعة بطل الرواية ، وسبعة أحد الرجال الذين كانوا يعملون في قصر السلطان عبد الحميد ، تضيق ذرعاً بقصر جدها الذى لا تجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامعها ، فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية ، ولم يكن في طاقة جدها وأبيها الإتيان على هذا المستوى . ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل عسى يوفقها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة (الزواج قيد وهي لا تحب القيود) . وأيضاً فإن القصر وجدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعصبة ، في رأياها ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو في ملاهى «بك أوغل» ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بحبة أمل ، عادت لتجد أباهما وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهط من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما تشبه «حميدة» عبد نجيب محفوظ «سبيحة» عند يعقوب قلدرى ، فكلاهما كانت نهت وراء حياة أقامت صرحها في محبتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع ، وكلاهما هجرت قبتها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تنهأ بالاستمرار للنسى .

ويبقى أن نشير هنا إلى أن يعقوب قلدرى وهو يتقد أسيار القيم ضد «سبيحة» التي تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذى يمثل جيل (المتعصبات) ، بل يرى الأمل في القيم الجديدة التي كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التي قادت حرب الاستقلال واصطلحت بمهمة إصلاح ما أصده الاحتلال .

وكانت رواية «صودوم وكومره» نموذجاً آخر لتداعى القيم عند شريحة من المجتمع الاستنبولي وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عيسى نجيب محفوظ ويعقوب قلدرى الدمار للمعوى الذى أحدثته الحرب العالمية في مجتمعنا الشرقى

### ٣ - الثورة الاجتماعية

شهد كل من «الشعر» ، «المصرى» و«التركي» ، ثورة قام بها الجيش :

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢. والمجتمع التركي كما تراه من خلال «بانوراما» يعقوب قنري قد أصيب بحال من الصياح وفقدان التوازن بعد مصى خمسة عشر عاماً من الانقلاب. وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل قزاد: «أحد أبطال الرواية: «ثم ماذا؟ وإلى أين؟» والإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد: «لا أعرف! لا أعرف شيئاً قط» ومعنى أوضح فالحوادث طغت حدود إدراكنا. سعدو جميعاً، نحن والعالم، إلى غيبات العصور الوسطى: «فلا العلم ولا الفلسفة بقادريين على إنقاذنا، وميتاني يوم تسطر فيه قوى عمياء - مارالت بمهولة بالنسبة لنا - على مقدرات الإنسان»<sup>(١٢)</sup>، ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة. ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم، كما يشكو أحمد نظمي مدرس الفلسفة إلى صديقه: «نعم كل شخص ارتدى القبعة، أصبح حليق الذقن، رُفعت المرأة حماتها... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات، وقد كل البدع الأوربية، ثم قامت حركة قباچجي مصطفى الرجعية، التي لا تختلف كثيراً عن نمرد الإنكشارية»<sup>(١٣)</sup>. ومضاهي ذلك نرى أحد النواة وقد انفق يبلذخ على بناء قاعات لللياردو وسارح لا يؤمها أحد.

ورى من خلال هذه «البانوراما» معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء آثار لاقتصادية المنزلة على الأوضاع الجديدة، فالتاجر حسين منصور زاده يشكو - على الرغم من تزايد رأبحة يوم بعد يوم - من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين والموظف الصغير نيازي بك، الذي ظل ينخر من مرتبه طوال ثلاثين عاماً وكله أمل في أن يتناع متزلاً صغيراً ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها، رأى بصيصاً من الأمل فيما تقبمه الدولة من محرمات سكنية لتمليك مبادر إلى دفع الثمن، ولكن القامح على للشروع ما فتوا يطهبون المزيد من النفود حتى عجز عن السداد، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر. ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالاً، مما هو ذا عثمان قنري بك قد أصبح مرفوساً، في ديوان وزارة الخارجية، لشاب في سن أبنائه، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن. وطمح به الكيل حين توالى عليه «بلاغات نزع الملكية»، فخارة تترع ملكية بفقر لتوسيع الرصيف، وأخرى لتجميل الميدان، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوائم التي مست إخراج المعمور من شخصية الإنسان التركي. ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوائم أكثر صفاً. وهذا ما نراه في شخصية الحاج طحينجي زاده أمين أفندي، الذي رفض أن يبارح داره لعدة سوات خوفاً من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران في السبعية، فامتثل لهذا القانون، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعياً. ولم ينس - بعد مرور عشرين عاماً على الثورة - الكمالية - أن يشيح بوجهه عن تمثال أتاتورك كلما رآه في مدخل حديثه الأمة. ويتمتع قاتلاً «لعنة الله عليه»<sup>(١٤)</sup>. أما جود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها، أعضاء السلطة التشريعية، فقد انحصرت جهودهم في رصه، المناصب العليا، وليس الجاهل، مناقشتهم رتبة هادئة تحت

القبة: صاحبة وساخنة حارجها. وكلهم حائف على «الكروسي». ولذلك سلوكهم يشويه النفاق والرياء. كل ذلك نراه من خلال مسجدة النائب خليل راعز لنعنه، الذي كان يحشى أن «يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها التراب، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية»<sup>(١٥)</sup>.

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب مجتمع ما بعد الثورة الكمالية قائمة، معمة بالتشاؤم. فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع، فالتاجر غير راض عن نفقات السوق، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت حبيهم وطأة الضرائب، والموظفون دور الدخول الصغيرة يشون من ارتداع إيجار المساكن، والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين، وصغار الفلاحين مازالوا في غفلتهم، وقانون المساكن الجديد ظم للمستاجر وللمالك معاً، أما العالانية فقد كانت سبباً سلباً على رقاب رجاس الدين»<sup>(١٦)</sup>.

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لدى من خلالها سببات الثورة الكمالية، كشفت لنا قصة «ميرامار» من أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو، وذلك من خلال شخصيته: شخصية مريحان البحيري عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل النفاق السياسي في تلك الفترة، إذ إنه يتشلق بمبادئ لا يؤمن بها، بل هو غاشي لها ويكل لقيم الإنسابة ومن ثم فقد غرر بزهره الفلاحة، التي ترمز إلى مصر في الروبة وشخصية منصور باهي أيضاً تمثل خيانة للثورة، فقد خان الأمانة، وسرق أموال الشركة التي كان يديرها. وإذا اعتبرنا هؤلاء طبقة ثورية فهناك حطام لها أيضاً. وقد تمثل هذا الحطام في شخصية طلبة منصور الإقطاعي، الذي أصبح مادياً حين استولت الحراسة على أرضه، وشخصية حسي هلام، الذي رفضت قرية له الزواج من لأن «البلد أصبحت بلد شهادات»، وهو لا يحمل أية شهادة.

ويتابع نجيب محفوظ السليبات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «ثلاثة فرق الليل»، «مري كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المتقصرين من المجتمع، شاكين من أن كل قلم يكتب عن الاشتراكية، عن حين نعم أكثرية الكاتبيين بالافتناء والثراء، وليلال الأس لمعمورة»<sup>(١٧)</sup>.

وما من شك في أن كلا من الكاتبيين كان شديد الولاء للثورة بمحمده، متعاطفاً معها، فلم يكن نقدهما هجوماً على الثورة بقدر ما كان حرصاً على تصحيح مسارها.

### الشخصية بين الإرادة والعمل

حملت الصورة المجتمعية التي رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قنري يجمع منوع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها. ومن الجدير بالذكر أن الكاتبيين لم يكتب بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات، بل أضاف في «بولوح إلى العوالم الداخلية لها، مستغلين أثر الأحداث عليها. وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها، خصوصاً

في موقف الأبطال حيال جوانب الاسباب الاجتماعية ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، والحيرة دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، واحتصار موقف المكر دون التطبيق . ومن ثم ليس مستغرب أن نجد انتقاد : مصريين وأتراكا ، قد التفوا عند وصف هذه الشخصيات (بالخامشية) <sup>(١٨)</sup> . وقد تحلت هذه الخامشية بكل معانيها في شخصية أحمد جلال بطل رواية (العرب) ليعقوب قلوي ، فقد ظل طلة إقامته بالقرية ، يراقب سكانها ، مسكشما سلوكهم ، ملتصقا مشاكلهم معكر في الاقتراب منهم لمساعدتهم في الخروج من محنتهم ، ولكنه لم يكن يفعل شيئا سوى مناجاة الله : «إلى أين أمشي ؟ وأين مكاني ؟ من سيمشي ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سيقبض من هذه العربة ؟ أما من أخ ؟ أما من تحت ؟ أما من ربيع ؟ » <sup>(١٩)</sup> وقتل أحمد جلال في موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يترك ساكنا ، إلى أن أحرقه الأهالي على المذاهب معهم ، على الرغم من حبرته بوصفه صابطا سابقا ، بل إن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يلدوب مع الصلاحين ومع ذلك فإنه يعترف قائلا : «حقى المحنة لم نوحدا بل عمقت المحنة التي بيني وبينهم» <sup>(٢٠)</sup> . ولم يكن هذا موقف أحمد جلال فقط ، فلما هو ذا أحمد كرم بطل «حكم كبحه سي» قد تفرجا أمام «بصراحت الخربة» نادما على تمسكه بالمعارضة ، «إلام كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء فيه ، حتى لو كان لك قوة لتسرق عشه ، فمدا ستقول ساعة الاحتصار ؟ لم تكن تؤمن إيمانا كاملا بالمعارضة ، ولا أنت كحافظ على حيوات الأعمام والرفق .. إذن فم كنت تدافع ؟ وفي سبيل أي شيء كنت تناضل ؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة ، كالسائر في نومه ، والموت هو النهاية» <sup>(٢١)</sup>

ولم تسلم شخصيات نجيب محفوظ من الدوران في هذا الفلك . بل إننا نجد ياسين في «بين القصرين» يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كرم ، مؤمنا بعش ما يبدله في الحياة من جهد ، بل بطلان هذه الحياة أصلا ، فلما هو ذا «بشر بكل ما في قلبه من قوة بأن نمة ما يحب عشه ، رغمًا لم يحده مائلا في عالم الواقع . ولكنه يشعره كامنًا في عشه ودمه ، فلما أجدره أن يبرز إلى صوء الحياة والواقع ، أو ملتصق «خبة عشا من العث ، ويأخذ من الأباطيل» <sup>(٢٢)</sup> . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحا في موقف حسين في «بداية وبداية» ، حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته يسعي ويسار إلى ططا لاستلام عشه . فهو ما بين مقبل على أحدها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعرة النفس وكان حوارهم مع نفسه أصليق تعبير عن هذا الموقف . «لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرضى . أقبل . أرضى . ثم ينتهي هذا التردد إلى الإدعاء ، «فلا حياة إلا بالإدعاء لن يدرى أحد ، ولكني سأذكره ما حيت . وسأجعل منه ما حيت» «لأحدها كسبي ثم أقصيه عده المبصرة» إلى حاتم ، شريف وجائع ، ون أرضى تب للحياة» <sup>(٢٣)</sup>

سادت هذه المحنة حوار عالية الشخصيات التي جسدها الكتاب في أعمالها الروائية وذلك الحوار الذي لم يكن ليترجم إلى عمل إيماني . ولنا في موقف الحكيم لهذه الشخصيات ، وبما أوردنا في هذا المقام وراء موقف الكاتبين من شخصياتها وهو كما يبدو التزامها بالواقعية النقدية التي لا تخض على أبطالها تقديم الحلول وبما تدفع بهم إلى برار جوب الاسباب وأوجه القصور في المجتمع كي رأينا

## هوامش

- (١) يعقوب قلوي لم يهاج أرحى . ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ لأب يمني إلى عائلة من عائلات الأناضول العربية عاد إلى تركيا مع عائلته وهو في السادسة من عمره وظل بها ستين بعود مرة أخرى إلى مصر ولتعليم في مدرسة القصر بالإسكندرية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان هذه السنة المصرية آخر في إنتاجه . إذ دارب أحداث أول قصصه القصيرة في أحد قصور القاهرة اشتمل ما سبب مع الأوب وكان مفرقا لدى انتشاره بول عام ١٩٢٤
- (٢) نجيب حلي ، مصر القصة المصرية . القاهرة ، ١٩٦٠ . ص ٧٦
- (٣) Kabaklı Ahmet, Türk Edebiyatı, C III İstanbul, 1974, s. 403
- (٤) جاناخ . مع في الشبال العربي لاسطنبول أي مدخلها من ناحية البلقان
- (٥) Kadret, cıvda, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, İstanbul C.II, 1970, S. 113.
- (٦) المرجع السابق S. 100.
- (٧) المرجع السابق S. 114, 116
- (٨) دكتور شعيع السيد - لغات الرواية العربية - القاهرة ، ١٩٧٨ . ص ١١٣ - ١١٤
- (٩) نفس المرجع Kabaklı, Ahmet, S. 408
- (١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين . ص ٣٣٨
- (١١) Karasmanoglu, Yakup Kadri Ankara
- (١٢) Karasmanoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412
- (١٣) وهي ثورة مضادة لاحتلاب ١٩٠٨ ارتدت القضاء على حركة الاتحاد والترقي والدماء الدستور
- (١٤) Yakup Kadri, Panorama S. 414.
- (١٥) نفس الرواية S. 32
- (١٦) نفس الرواية S. 414
- (١٧) نجيب محفوظ . نثره جوي الليل . ص ٣٧
- (١٨) انظر للال ١٩٧٠ (مقدمة لثقة عند نجيب محفوظ) دكتور على الرعي والناقد التركي Cevdet Kurel في ترجمته السابق
- (١٩) Yakup Kadri, Yaban. S. 77
- (٢٠) نفس الرواية S. 34
- (٢١) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi. S. 338, 339
- (٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين . ص ٣٦٠
- (٢٣) نفس المؤلف : بداية وبداية ، ص ١٩١



# مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تقديراً  
للجهود المبذولة  
للساكنين الراحل  
صالح الدين  
من مؤلف

كما تقدم  
لجميع  
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية  
جرائد وصحف ومجلات ودوريات  
فتوامين متنوعة  
كتب للأطفال مصورة وملونة  
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية  
شرائط فيديو كاسيت تعليمية  
وأفلام عربية وأجنبية

# الحوار الروائي

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائي في منظورها الفني العام، فذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبي، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص، فضلاً عن أن كثيراً مما يمكن أن يقال في هذا الصدد قد أصبح من ناطة المعرفة في أوساط دارسي الأدب ومبدعيه على حد سواء. وبالمثل لا نهدف هذه الغاية بحث استغرق مشكلات الحوار المسرحي، لذلك - من الناحية المنهجية - مقام آخر، بالإضافة إلى أن ماهية الحوار الروائي أسلوباً ووظيفة قد لا ينطبق بالضرورة على ماهية الحوار المسرحي. صحيح أن الحدود بينهما ربما تتزاح أو تتقارب أو تتماس في بعض جوانب التطبيق، بيد أنه يظل لهما - من الناحية النظرية على الأقل - أن الكلمة في الحوار المسرحي وجدت أصلاً لكي تُنطق، وأن الكلمة في الحوار الروائي وجدت أصلاً لكي تقرأ، وبين التعلق والقراءة مسألة تماثل في دقة تلك التي تقع بين العمل المسرحي والعمل الروائي.

فتوح أحمد

مواقف النقد تجاهها، وشهادات المبدعين من كتاب القصة في شأنها. ولأن القضية في صورتها العربية لا تبدو أن تكون غرضاً لظاهرة أخرى أكبر حجماً وأشدّ خطورة، هي ظاهرة الازدواج اللغوي، والتنازع الدائم بين الفصحى والعامية، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث، وهي ظاهرة محبة في أصلها، وإن كان لها بعض وجوه تشبه الحزنية في اللغات الأجنبية الحية، فإن من المشروع أن تنقذ هذه الحدود المصيبة مما عرض له من شهادات ومواقف، ضاربين صفحاً عن تعقيدات هذه الظاهرة في آراء المستشرقين، وما أكثرها، مؤثرين أن يصح نقادنا ومبدعينا داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد في عرض رأي اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل.

(٢)

ولا ينبغي أن القضية عند بواكيرها الأولى قد نشت فيها الحواش الفنية بالحواش القومية والتراثية التباس شديداً، كما اختلطت فيها بواطن الاحتمال وتراجعت على محو كان يدفع بالكاتب إلى اتجاه، على حين لا تزال فيه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذي علق كثيراً من اللواقف، ووصفها بالتردد، أو بالتوسط، أو حتى التراجع ويمكنك أن

ولا ينال من سلامة هذه التمرة أن الكلمة الحوارية في الحالات قد تستهدف بعض المرامي السببية المشتركة كالكشف عن غسبة الشخصية المتحاورة، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل، ولا ينال منها - كذلك - ما يسم الكلمة في الحالات من خاصيتي الترجمة والمالية، نعتي بذلك أنها رسالة ينفض المتحاوران فيها بدورَي المرسِل والمستقبل، وأنها لا تستغل بعبارات جهالة خالصة، كذلك التي يمكن أن تستغل بها الكلمة الشعرية، فعل الرغم من هذا وذلك، تبقى للكلمة في الحوار المسرحي حيوية والفعل التي تستمدّها من طبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وهي فعل لا بوصفها سبباً لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية صعب، بل هي فعل لأنها - في المقام الأول - واقعة لغوية ذات خصائص إيقاعية ودرامية، وربما تعرق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم العمل بمهومة للمادى للألوف<sup>(١)</sup>.

لا يبق بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن تقول بكل مباشرة ووضوح، إن غابتنا لغة الحوار الروائي فحسب<sup>(٢)</sup>، وهي لا تستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة في نتاج هذا الكاتب أو ذاك، فمثل تلك للملاحظة التطبيقية تقتضي من السعة والتعميل دراسة - وربما دراسات - أخرى، بل تستهدفها من خلال

تطالع ما كتبه عيسى حيد في مقدمة «إحسان هاتم» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين في هذا المقام) لثرى مدى الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء الفاصلة بين العصري والعامية في الحوار، فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب النسج الحقيقية والدقة في تصوير الألفاظ المحلية، وإن استعملنا الثانية قصينا على اللغة العربية، وسكنا على إخراج النوع القصصي أو المسرحي من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية<sup>(٣)</sup>.

وقد بنى وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشحات الاختيار، ولكنه في واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضاً إلا لأن عيسى حيد - شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة - فهم اللغة في تصوير الألوان المحلية، فيها حروفاً، فهمها من منظور ما سماه جورج ديبليل فوتوغرافية الحوار الروائي<sup>(٤)</sup>. وحرى مثل هذا الفهم أن يعض بصاحبه إلى درب مسدود، فهو إما أن يسجأ إلى أحد الجبارين المتطويعين صراحة، وإما أن يبرؤ محل توبيخ يحبه محظورات كليها، أو قل يحبه - في الحقيقة - مشقة الاختيار، ومن ثم ينتهي إلى تلك التركيبة العجيبة: «حقى بوقى بين نهر واللغة ارتأبنا أن نكتب المحادثات الثابتة بلغة عربية موصطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد بتخللها أحياناً بعض ألفاظ عامة، حتى لا يظهر فيها شيء من الحمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فبحسن بنا أن نقلها كما هي كما نصلي من الأشخاص المختلئين النحل والأجناس، بألفاظهم العامة، وروايتهم لأعجمية<sup>(٥)</sup>».

إن وسطية الرؤية في هذه المقولة تعضى إلى مجاورة التراكيب اللغوية، ثم تهجين للمجم الحوارى ببعض الوحدات العامة ذات لطابع النص، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أعجمى. وقد يكون هذا التهجين مفهوماً إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على فهم ما يتسرب إليها من مفردات عامة أو وافدة، قادرة - في ذات الوقت - على تكييف هذه المفردات وفقاً لمخاطبها الخاص، ولكن الذي لا نفهمه حقاً أن نخلو اللغة من التراكيب اللغوية، دون أن نخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذي ينطلق في وضع المسألة من مواجهة العصري بالعامية، ثم ينتهي في حلها إلى ما يعتقد توفيقاً بين أطراف المواجهة، وما هو بذاك في الحقيقة، هذا الموقف سوف يظل يشترك عبر التطورات النقدية والإبداعية فيما يتب للوارية أو الكون، حتى نصربه في الخمسينيات وقد اكتسى شكلاً جديداً لا يخلو من بعض المهجة والتصيل، فجعل هذا تارة فيا عرف باللغة الثالثة، التي حاولت الترخص في بعض الخصائص الخطبة والتركيبة والمصحية، حتى تكون مفهومة لدى الفصح والعامى على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم العصري والعامية معاً، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح العصري<sup>(٦)</sup>.

كما تحلى تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه بلسنة «الفصحامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي - كما يصورها زكريا الحجاوى - «لغة قصت فيها العصري شعرها ودوايب أصوليتها، وظفت فيها العامية بدنها، واتسمت قليلاً لتخفى ما بين تجاعيدها من هموم».

وزكريا الحجاوى فإن وكاتب قصة، ومن ثم لا يعنى كثيراً بتحديد مصطلحاته، ولا يكثر كثيراً بالتعبير بين الموقف الإنشائي والموقف العلمى، ويكنى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المخارية المروعة، ولكننا - على مراعيتها - لانسى المظهر الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيها بحر بصدده فحسب، بل تعداه إلى قصايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالتشكل والمصمون، والأدب المهادف، وما إليها، «والحياة الاجتماعية - فيما يرى الحجاوى وقيله - تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هي باللغة العصري، كما أنها ليست بالعامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هي، على حد التعبير العلمى، اللغة الفصحامية<sup>(٧)</sup>».

وسواء أسمىها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى حيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصحامية» كما أطلق عيب الحجاوى، فإن هذا المصطلح التوفيقى سرعان ما يتقل من أقلام المبدعين - الذين روجوا له في بداية الأمر - إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لزاء ببرز مرة أخرى في صدر السبئيات بنفس الملامح، ونحت نفس الشعار تقريباً، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع - فيما يروون - «بين رصانة العصري، ومرونة العامية<sup>(٨)</sup>».

ودخلت من الأوصاف الرجراجة كإحصانة والمرونة، فهي من يصعب الاتفاق على دلائل، فضلاً عن الاتفاق الأخير على اجتماعه في اللغة الوسط، ويبقى أن هذا الموقف النقدي الأخير يحاوس المص إلى مدى أبعد قليلاً من سابقه في تجسيد بعض جوانب الوسطية، إذ يرى تعليق نمط الشخصية، بدلاً من ربطه المطلق بنمط اللغة، ويعمى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة في الحوار وفقاً للمواقف بين المتاحج القصصية: «لا متوسطة في بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية رجلاً أو امرأة من أولاد البلد الذين لا يمكن أن يتصور القارئ أن تجرى عن لسان أحدهم حرية صريحة<sup>(٩)</sup>». ومنطق الاصطفاء الذي يحكم الترة الوسطية لا يتحلف حتى في ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لأهم عن طريق تهجين العصري بالعامية، بل يهين على المزوجة بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة. تواربها ويختلف باختلاف مستويات الحوار المتصوق وإذا كان مثل هذا الموقف أصوله في حيل الريادة، حين دعى عيسى حيد إلى إنطلاق الأعاجم «برطانهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضاً عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات في مواقف بعض جيل الخمسينيات من خاد الوصية. وآية ذلك ما يكتبه الدكتور على الراعى (مارس ١٩٥٩) في مقام التعليق على عمل أدبي جديد ليوسف

العامة ، وإن بقيت لها - مع ذلك - طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأي التخيير ، والاقتراح . ومعنى بالتخيير وضع كل من اللتين في مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة القاص حلّ يمثل حالاً في تطعيم القصص العامة أو المزاجية ببعضها . وقد أسهم النقد الأكاديمي - مع مرور الوقت - في هز صلابة المبدأ الأول ، بل بحدوثه عندما يقتضي الأمر ، فلم تعد القصة في هذا النقد قصة قصصية لغوية ، بل أصبحت تطرح باعتبارها قصة لغة فنية أو غير فنية . ومعزى ذلك ألا تكون الفصاحة حجة رابدة لنظام لغوي ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، في عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها في ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهني سابق .

ولم تكن النقدي لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولاً ، وآخرها ، حرية الكاتب في استخدام الحوار المناسب للتجربة هي الحل ، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره سبيح لا لأن الحاجة الفنية - بتعبير الدكتور شكري حياض - أمر يقتضيه الكاتب ، و ، لكل كاتب أسلوبه ، والمهم حل كل حال أن القصة م تعد إلى - قصة قصصية أو عامة ، بل قصة لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحدث عن هذه اللغة الفنية لكان كلام أكثري قائلة وإماتها . (١٢٧)

وفي مقام نقدية هذا الاتجاه يسرشد الدكتور شكري حياض بتجربتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهي تجربة محمود تيمور ، الذي قضى ردها من حياته الأدبية يكتب حوار أعماله بالعامة ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى الفصحى . حين استشر أن الانتقال من سرد قصص إلى حوار عامي مجلّ بما ينبغي للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهي ما كان يلجأ إليه الجاحظ في نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الحواري الأعجميات بما فيه من رطانة وعجبة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيد أنه إذا كان التحول ليمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح الفصحى في المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهي تجربة مقيدة ، وقد نبّه إليها في مقالاته على وجه الخصوص ، وهي إن استعانت في تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصبح حد التقعيد المطلق . وما أشبه الأمر في هذه الحالة بتلك البطاقات التي حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتي لا يصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة القومية في احتوائها ، وتكليفها لمنطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها - في النهاية - داخل تسجيها حتى .

(٣)

الحاجة الفنية - كما رأيت - كانت مطلق أقصى بالنقد إلى ترك الباب مفتوحاً أمام حرية الكاتب وفق ما تتطلبه ضرورات تجربته ،

يدريس . يقول : « الذي أهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامة استخداماً فنياً وليس بلاغياً ، بمعنى أن تستخدم للكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفني ، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لا يتأتى إلا باستخدام العامة فقد وجب استخدامها ، وإذا كان التعبير بها يسوّى إلى المفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى . وعلى هذا الصواب نجد أن حوار الأزهري مثلاً يسمى أن يجري بسعة الفصحى ، لأن هذا ضرورة فنية ، كما يسمى أن يجري حواراً خفياً مثلاً أو شديداً باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا من مفهوم وواضح . ولا أظن أن حلقاً كبيراً يمكن أن يقوم بشأنه . (١٢٨)

ومطلق « الاستخدام الفني » للغة الحوار - من مشروعية مادامنا نسم بحاصية والتوجه ، التي تتميز بها الحملة الحوارية في أجناس الأدب الموضوعية ، نعي مادامنا نعتقد بأن تلك الجملة لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها ، بقدر ما تستمدّها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية ، وصدي أحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنعطة ، ثم هو منطق ينجر من وضع القضية في صورة « مواجهة بين خيارين مجردين » ، بل يقع بإحالة المسألة بكاملها إلى « فكرة الكلمة على التعبير الفني » ، بمعنى أن نحصر لغة الحوار في كل عمل المقومات اللغوية ، وملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتي دور الناقد في اكتشاف طاقة هذه اللغة ، وحفظها من إثراء الكل القصص في حدود ما يمكنه من تلك المقومات . وفي هذا كله خفاء ، لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك التجربة المبدئية التي توجب الانتقال من الفصحى إلى العامة - في الموقف الحوارى الواحد - طبقاً لمستوى الشخصية الثقافي . وإذا كان الأمر واضحاً - ولو على سبيل الافتراض - بما يتعلق بالفجوة اللغوية بين المرحليين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وماذا نكتفك بتلك الفجوة التي يسقط فيها الفجوة حين ينتقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى يصبح محض إلى مستوى عامي صريح ؟ ثم ألا يصح هذا الانتقال المباغت إلى حزم مبدأ الإيهم بالواقع ، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة قرينة للدعوة إلى الواقعية اللغوية ؟ !

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصداً حين خلط هذه الفجوة ، فلم يشأ تعليق مستوى الشخصية بمسوى لغوي شديد الحدة في تباينه مع طبقة المستويات ، وهو إذ يقارن اللغة الدارجة لدينا بشعبية باريس Argot أو كوكشي لندن Slang ، ينهى إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعراً ونثراً ، وقصارى ما يهيدونه فيها ، وما يمكن أن يستشهد به كتاب الرواية لدينا ، هو استدارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التي تمثل للشخصية المتصارعة ما يشبه البطالة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي ، (١٢٩) والذي لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات في سياقها الفصيح ، يقتضي بالضرورة إلى إحصائها لحركة هذا السياق ، الأمر الذي يتقن عنها كثيراً من أصابعها

والحاجة الفنية - أيضا - كانت منطلقا أصحى بالبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار . وقد عنيّا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حتى في تناوله لتلك القصة من خلال تجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ

وسيجى حتى في هذا التناول وثيق العلاقة بمهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة نصيره ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المسح مقطوعة الصلة بترتبات القصة في جميتها ، ومحاولات الاصطفاي على وجه الخصوص ، مع فارق مهم جدا ، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين القصصى والعامة ، أو المرواحة بينها في داخل العمل الواحد ، أما محاولة يحيى حتى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المرواحة في داخل العمل الواحد ، بل تقيم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيها ، وتوسع أنماط البنية الروائية على سبيل التجدد ، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط - منذ البدء - لغته الحوارية المبتقة من تجربته النوعية ، فقد تكون القصصى في هذه الرواية ، وقد تكون العامة في تلك ، ولكنها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل ، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية ، بعض انظر عن تباين الموقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية .

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار العبرى يتوزعها :  
فما يرى الكاتب - نطاش هوربان ، النمط الأول استاتيكي ، والنمط الثاني ديناميكي . فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانصباط العقل الشديدا والتأمل الهادئ ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية ، وهو يفرض نفسه على مهارة العمل في مظاهر أدائية متعددة ، تتحل في التصميم الهندسى للفصول ، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية ، والازدواجية التي تستل في تكرار التجربة ، والاستوائية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله . وإذا كان ثمة من أمودج يستطبل عمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة ، فالثلاثية - فيما يرى يحيى حتى - وأمودجه العبرى المذكور<sup>(١٥)</sup> . أما النمط الديناميكي فيتم إنجازها في وضع الأعمال الفنية ، قد يكون انفعالا بحرف ، أو قضية ، أو قيمة ، ولكنه في كل الحالات يمحس صراع الفناء مع موضوعه ، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه ، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية : الخير والشر ، واليقين والشك ، الفصيلة والرديلة . وفي وقفة هذا التوتر بتحقيق الكائن الأدبي وثيقة حية تنشئ مجسم للمعاناة التي يصل بارها الملمعون ومدنها

ومثل هذا النمط يعرض - بدوره - على مهارة البناء الروائي مداميك صياغة مختلفة ، فهو لايتكى كثيرا على « بانوولما » مريضة من الأحداث ولأشخاص ، بل يعصر الحادثة الصغيرة حتى يستخرج كل ما فيها من دلالات ، وهو يعتمد على فائض الإيحاء في وافية الملتقى أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ ، والرنوش ، والخزبات النثرية الدقيقة ، وهو - من ثم - لايتكى على وصوح العرض فلو مايتكى على خلط الزمن ، ومرج محالات الشعور في وعاء رمزي واحد ، وعاء رمزي تجاوبه وتتساقط معه وثبات مباحة من الحاضر إلى الماضي ، ومن الحاضر إلى

المستقبل ، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يتلهم الماضي والمستقبل في آن وصى متحرر من الخنوع لمطلق المصاحبة الزمنية ، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم ، من السرد إلى الحوار ، ومن الحوار إلى حديث الذات ، ومن صيغة ضمنية إلى أختها ، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه . وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول ، ففي « اللص والكلاب » مصداق هذا النمط الأخير .

وتتميط الأعمال الأدبية على هذا التحوييسر - في نظر أصحابه - مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير ، بل يكاد يحلها بصرية واحدة . « غنى النمط الاستاتيكي تحفظ الألفاظ في أغلب الأحوال سيثتها وحدودها التي تجدها عليها في القاموس . ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصونة من عل ، فقد قلّت احتمالات الصراع بين الألفاظ ، وساخ استعمال القصصى في الحوار بدل العامة في الثلاثية ، مع أنها من المذهب الواقعي . أما في النمط الديناميكي - بشهادة اللص والكلاب - فإنك تحس - بسبب انفعال المؤلف - أن الألفاظ قد انصهرت في الأخرى في بوتقة ، فأصبحت الصلة بعينة بينها وبين هيئتها في القاموس » ، فإذا لمع قارئ هذا الكلام نوعا من التافس بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامة ، وواقع الأمر من استخدام القصصى في « اللص والكلاب » ، كان الرد حاصرا : « إذا انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تصاعدت العروق بين العامة والقصصى ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته ، ومن أجل هذا ساع أيضا في اللص والكلاب استعمال القصصى بدل العامة في الحوار . »<sup>(١٦)</sup> نقطة وصول واحدة - هي القصصى - تنهى إليها عبر طريقين مختلفين وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية ، وسواء كان مودجها من الثلاثية أو من « اللص والكلاب » . وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته ، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي مطلقه ونقول : العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول ، « بطريق موضع اجتهاد ، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصفيف العمل يقبل المناقشة ، وتجيبت هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولاً لتلك المناقشة ، أما « الشيء الوحيد المائل ، الشيء الوحيد الذي لا غمارة فيه ، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية ، ولكنها انفقت في توظيف القصصى نعة لهذه الأبنية على تنوعها ، وعليها - من ثم - أن تقع باكتشاف حقيقة هذه اللغة ، في إطار ما وظفت له من غاية ، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل .

ثم إن الأساس الذي نهضت عليه تلك المقولة لايجز حد لتسقيق من ليس ، لأن تحريك نوع العمل مع حنة الانصباب وجود وعدا يورهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله ، أو يوحى - على الأقل - بأن المبدع يسقط انصافه على عمله إسقاطا مباشرا دون تفجيج ودون تصفية ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور مودج ، وأنه لايد أن يكون قد عالى ما يصوره معاناة حية حتى يعمل به انصافا كاملا ، مع أن واقع الأمر لايدعم هذه الفروض جميعا ، فمن الفرض - والموضوعى منه على وجه الخصوص - أن غير مباشر بصيغته ، وهو يظلل من انصافات صاحبه أكثر مما يندى ، وهو يقتصبه الحدة - أو الإبهام بالحيدة - فيما

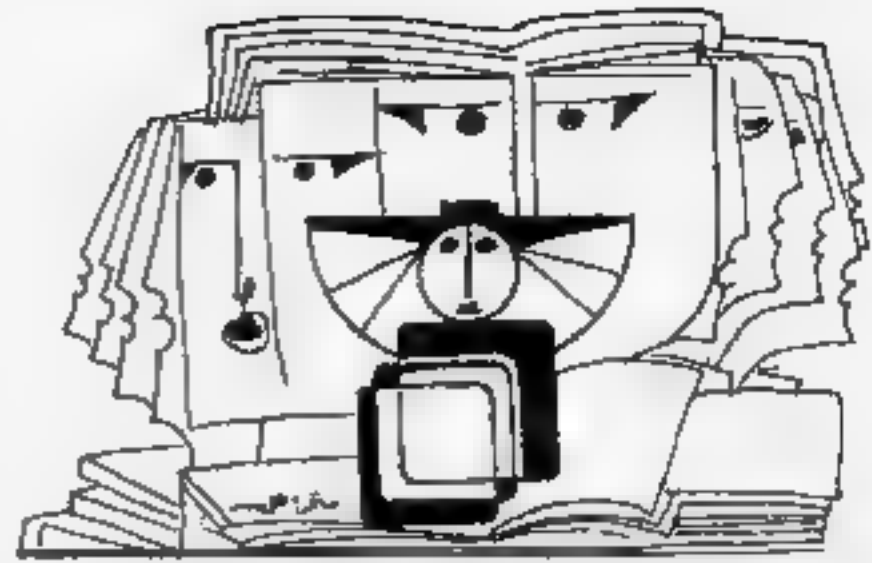


ذلك - في ختام هذه الدراسة - عودة .

وتعالما من المكرة تقريبا عند الدكتور وشاد رشدي ، وبن  
تكن في صيغة مختلفة ، وتزيد من التصيل ، ولكنها - مع ذلك -  
تكني - كما اتكأت شهادة يوسف إدريس - على منح المطابقة بين  
الأصل والنموذج ، « فالكاتب الذي يحمل شحوص قصته تتكلم وتفكر  
بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها لواقعية ،  
التي هي السبب في كيانه ، لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص  
وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة  
جاء الحدث ناقصا » (١٧) . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ  
« المحاكاة » ، بوصفه ترجمة نقدية للمصح المطابقة ، ثم بوصفه درية  
عمل - أو تبرير بالأخرى - تلك النبرة الحاسمة في اختيارها ، القاطعة في  
توجيهها إلى جمهور المبدعين من يتخلون من القصص لغة حوارهم  
« أن لكتابا من يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهي أنهم ليسوا  
أحرارا في أن يمحطوا شحوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية  
المصري » (١٨) . وأصحاب هذا الموقف - كما ترى - يفتنون المسألة في  
محملها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن  
شتت التحديد . وتدعش للمفارقة الملحوظة بين طبيعة المقدمات وبرجة  
النتائج في هذا المقام ، فالدكتور وشاد رشدي من المحرك كثيرا على اعتبار  
الكيان الأدبي معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس من  
طريق مقارنته بأصول نسبه أو مصادر حيه ، ومع ذلك لم يرفع شعار  
« المحاكاة صراحة » ، ومع زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتحال  
لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمت

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحبي كتاب « في الثقافة  
المصرية » : « جدير بكل رواية مشلول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين  
النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة » (١٩) ،  
فشمز لوهلة أنك على وشك الصرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ، ولأول  
فية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن  
فية بالطبع . ويرداد نوبتك لهذه الصرقة حين ترى احتكاك « إلى » العلاقة  
الرمزية ، بين العمل الروائي والواقع ، وإلى مبدأ « الاختيار » الذي يلبي  
ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن  
تباغت حين تلحظ عتق المفارقة بين الإقرار بمبدأ « الاختيار » بوصفه  
بلعية من بلعيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا المبدأ ذاته مما  
يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، يدعوى أن الحوار القصص « يصنع من  
القارئ وبين العوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا  
واصحا » ، على حين أن للتعبير العامي « وقعه وحساسيه ودلالته في  
نقل المشاعر كاملة » . وإذا كان الأول لغة من يرى « اللغة من  
الخارج » ، فإن الثاني لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذي « يعاى  
التجربة الذاتية في أعماقها » (٢٠) .

والحق أن صورة « الظاية من الداخل » لا تغفو عن شحوص  
وسية ، مثلها في هذا مثل فكرة المطابقة في المحاكاة ، فالأداء الذي  
لا يعترض معاشه التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضى الدقة في نقل  
الواقع فحسب ، بل يقرن الدقة بالقدر على تصوير الطبيعة الإنسانية



يمكنك عليه من شحوص ومواقف ، فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال  
لشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة ، فهي فكرة من خلال  
موقف ، وإذا لم يجل في النهاية معنى عام ، فهو ما يوصى به نسج  
العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، في إيقاع عصى  
مرهون - قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوحية .

(٤)

ورقة التوفيق في عمل ماتقدم من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى  
مريد من التفسير ، سواء قلنا بالنهجين ، أو المروحة طبعا لمستويات  
النمذج بشرية . أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالمحصلة واحدة  
للكاتب إزاء خيارين ، وحيه أن يجاوز موقف المفاضلة بالأخبار منها  
كاتبها ولا ينفرد بالاختيار بينها . غير أن المسألة - مطقيا - لم تكن تطرح  
بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ، فهي من منظور آخر ليست  
مسألة لعين يوارن بينها للكاتب بنية الاصطفاء منها معا ، أو الركود إلى  
إحداها ، بل هي عند التحقيق لغة واحدة ، فلكي تكون الشخصية  
واقعية بكل أبعادها ، يسعى للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التي  
تنطقها في حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هي  
واقعية الحال والمقال جميعا ، واللغة ليست أداة حوار أو قطرة لقاء بين  
شخصين ، بل هي جزء من مكونات النموذج البشري ، وعنصر من صميم  
عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : « اللغة  
ليست وسيلة ، اللغة في العمل الفني مثل اللون في الرسم ، أو النغمة في  
الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفني . والمصالح أننا في الوقت الذي  
تقوم فيه نديك حركة صحمة لإحياء الفولكلور العنالي والقصصى ، نقف  
من اسعة الشعبية ، التي هي سمعة إنساننا ، هذا الموقف الرجعي ، وننظر  
لها باعتبارها عملا غير لائق » (٢١) والجزء الأول من هذه لقولة  
لا يثير - مما نعتقد - جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ينظر إليها  
باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أنه لغة تلك ؟ هنا  
يقم الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبي وما أشبهه باللغة  
« شعبية » ، تلك التي تستمد مسوعات انتقائها - في نظره - من كونها  
لغة أصل النموذج ، أي من كونها « سمعة إنساننا » ؟ فإدام النموذج  
لا يكمل إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومما اللغة ،  
لا تكمل إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى نصطدم بمقياس  
الأصل والنموذج ، واقع الواقع وواقع العمل الأدبي ، ولكن لنا إلى

تصويراً حياً. ولأن هذه الطاقة التصويرية لا تتجلى إلا من خلال الموقف، أي من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه ما يحيط بالشخصية الروائية من متغيرات وما يصادفها من مصائر، فإن صدق العمل في هذه الحالة لا يرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته، ومها اللغة، قدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية، ومدى توفيقها في تمثيل - ولا نقول مطابقة - الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية<sup>(٢١)</sup>، ومعنى ذلك - في التحليل الأخير - أن دقة الصورة وحيويتها وإسابتها سمات للسودج الفني، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype، وأما سمات موقفية، قبل أن تكون سمات نسائية

#### (٥)

وتمام اللوحة يقتضي أن نشير إلى اتجاه مقابل في تناول القضية. هو بالطبع أسبق من نظرائه تاريخياً، ثم هو - في أصفحتنا - لا يقل عنها جدياً قيمة وأهمية، سواء من حيث الاتكاء على الموهبات الفنية، وإن يكن من منظور معاكس، أو من حيث جذب الانتماء الذي استأثر به من جمهوره النقاد والبدعيين، فإدراكنا من يعتمدون مبدأ الاصطناع أو التوسط. ومادام هناك من يمتدحون محاكاة الواقع حتى حدوده اللغوية، فإن القسمة المنطقية تفرض بناه أن يكون نتم صانع آخر، يكتمل به مثلث الرؤية، جنباً إلى جنب تيار النص في صياغة الحوار الروائي.

وأصحاب هذا الاتجاه لا يقولون منذ البداية على فكرة المقارنة بين النصفي والعامة، فلكل من اللغتين - في نظرهم - جمهوره، ولكل منها وسائله. وإذا كان الأدب النصفي مجال استخدام الأولى، فإن لأدب الشعبي مجال استخدام الثانية، ومن ثم تبدو للفاصلة بينهما دون أساس حقيقي، لاختلاف الوسائل وأجالات، ناهيك عن نوعية التلقي الذي تتوجه إليه كل منها.

وقد يمكن التسليم بأن العامة أكثر رواجاً في شؤون الحياة اليومية، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدراً من الثراء في قرائن الاستعمال وظلال الدلالة، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيراً له في لهجات كثير من الأمم والشعوب، وبرغم ذلك لم يدرّ محله واحد من تقادهم وكتّابهم أن يعرض هذه اللهجات فرضاً، بدلاً من النصفي، لو أن يحمل إحداها في صراع مع الأخرى لتبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب النصفي، دون صراع كل منها مع الآخر على البقاء<sup>(٢٢)</sup>.

وتناقص حقيقي - مما يرى هؤلاء - يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية دريعة لتحكمه بعجز النصفي. من حيث هي نصفي، ذلك أن الواقعية لم تعني في هذه الحالة سوى واقعية الأداء. ومع أن الفرق شامع - بتعبير الدكتور محمد غنيمي هلال - بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة وجميع ولا يصير أن يجاور صبي أو عامي باللغة العربية - على ألا يكون مع تكلف أو حيلة، ولكن الصبر كل الصبر أن يحرق

الكاتب على لسان صبي أو عامي آراء فلسفية، أو أفكاراً اجتماعية، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف<sup>(٢٣)</sup>. ومعزى ذلك أنه لن يشجع للعمل حوار العامي إذا كان يعاك من قصور في مثل الموقف وإقناعاً به، فإذا نجح من هذا القصور، فقد لا يجسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرغوش الموصية في العامة إلى ما يطرأها من لغة الحوار الفصيح. لقد كان في هذه المصحح وأمثالها ما يحسن من يدعون هذه الاتحاد عن المزيد، فقد حددوا ساحة كل من النصفي، وعرفوا مفهومه انصتق بلسان الخاب وليس بلسان العامة وأصعبون - نوكدوا - بواقعية النية الفنية. غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة. فقد ساهم في تحير القضية مداد كثير، وعلا دعاء العامة في الاحتكام - أحياناً - إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها. كالعصرية، وذوق الجمهور، ورواج الاستعمال، فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى ثروت النصفي. وتاريخها، وتجاربها في استيعاب أنماط شتى من التذوق بوقدة. وكيف أكتسبتها هذه التجارب ثراء في المعجم، وتنوع في الدلالة. وقدرة على احتواء المعاني الدقيقة التي لا قبل للعامة باحتوائها وكأنا من هذه النقطة الأخيرة إزاء نصفي تاريخي، يتمثل في دعم النصفي عن طريق إبراز صلها بالثراث، ومعياري، يصل إلى نفس نوعية عن طريق تقرير أصالتها بمعنى المعجم والدلالة والأسلوب. وكلا التبعين يمكن أن يلمح في شهادة محمود تيمور، إثر تحوله المدوئ من العامة إلى نصفي في لغة الحوار. حيث يقول: «أرى - فيما أرى - أن التعبير بالنصفي في طبيعة ما يجب أن يلتزمه الأديب، فالنصفي لغة أسيان، ولسان الثقافة، وقد انضمت منذ نشوئها حسب طول، فتعاقب عليها كثير من الأطوار، ومرت بها ألوان من التجارب، حتى انتهت إلينا راسخة الأصول وبقية البناء، تتناثر بالعنى في الألفاظ والتراكيب، والدقة في قواعد النحر والبلاغة...»<sup>(٢٤)</sup>.

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الفنية لماهية العمل الأدبي وفلسفته الجمالية، فإن مقولة تيمور هذه لا يمكن أن نهتم على وجهها إلا في ضوء إدراكه لطبيعة الصديق الفني، لهذا الصديق - بالنسبة إليه - لا يقتضي بالضرورة ترجمة الواقع، بل هو - بالأحرى - نصيب له، وهو بالمثل لا يبرص من معيشة العامة من الداخل. وإلا كان شأن الكاتب في هذه الحالة شأن من «بأكل حسلاً كاملاً يستطيع أن يصف لك مذاق لحم الصن»<sup>(٢٥)</sup>. كما يقول «سومست هوم» منتسراً، على حين أن شريحة صغيرة ربما كانت فيها الصناعة لم يريد أن يتذوق، وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التي يتسلح بها المدع إراء الظواهر، وضاقه الخدس لديه في قياس عام يلاحظه على ملاحظه، وقدرته على أن يملأ - بالتمثيل - ما صبي أن يكون قد بقي من عجوات المواقف ونبرات الرؤية، «ومعشيه في سبيل ذلك أن يعرف من شؤون الناس ومن أوصاف بيتانهم ما يسر له أن يتمثل وأن يتنمى. ومتى أحسن التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس - على اختلافهم وتباينهم - فرداً منهم، يجبا معهم، ويقف مواقفهم، فلا يعبأ بتصوير ولا تعبير...»<sup>(٢٦)</sup>.

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه في تصاعيف بعض

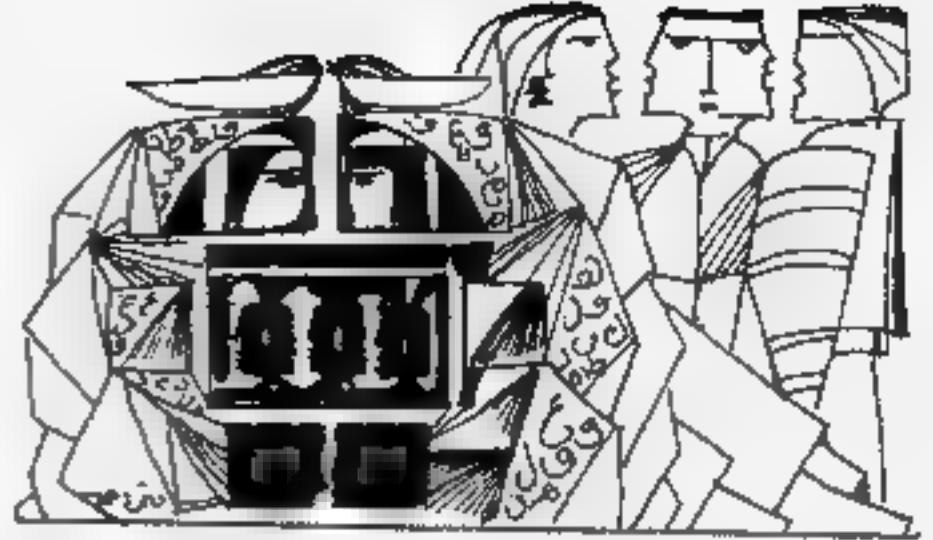
ملحوس في موقفه إزاء قضية الازدواج في لغة الحوار الروائي. <sup>(٣١)</sup> والحق أن مثل هذا التحول لا وجود له بشهادة الكاتب نفسه ، فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لباطراد التراكيب العامية ، فهو قد اعترف به بحبائه وسيلة إلى تطوير المعجمي لاموقف عداه ضدها . ومثل هذا لانتلحظ فيه تحولا إلا بمقدار ما نلاحظه في تعويل من العربية القديمة على بعض المفردات الواطئة ، أو ما نلاحظه في امتصاص البعث المصرية الحية لما هو غريب عنها من ألفاظ الخسارة .

ويمكن أن نحصى في حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التي عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأي تجاه لغة الحوار الروائي ، ولولا أن ذلك سوف يكون نراكا لا يعضى إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التي تساق عادة في هذا المقام لا تكاد تخرج - في جوهرها - عما سبقت الإشارة إليه . بيد أن للكاتب الراحل عبد الحميد السحر إضافة في هذا الشأن لأبأس من الإلحاح إليها ، فهو ، مما كبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ - مثل تيمور - على المفاصلة بين «الصدق الواقعي» والصدق الفني ، فعادة الفن إذا اقتضت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ، وجنحا كل عمل أدبي جيد ، هما الاحتيار والتهذيب ، الاختيار يعني انتقاء زاوية الرؤية ، والتهذيب يعني عنها تلقائية الواقع واحتلاطه . فإذا راعى الفنان في رسم الشخصية ولها القول دون أن يحصمه لخير العاملين ، كان حوارها ولغوا ، ولو سلمنا جدلا وبأن واقعية الأسلوب تخم استهال العامية في الحوار ، فإن التصحية بهذه للواقعية ضررها أقل بكثير من التصحية بالحوار كله الذي قد لا يهتم إذا ما كتب بعامية محمية لأنهم خارج حدودها . <sup>(٣٢)</sup>

وإضافة عنصرى «الفهم» و«الانتشار خارج الحدود» لانتلحوس مغزى ، وبخاصة إذا رغبنا أن أعاننا الأدبية لا تستهدف بيئة بذاتها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ ينحدر من العربية لسانا ، غير أن هذا الاختيار - وأمثاله - ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز انطق الفن المحس - الفن آتينا تعليق هذه الدراسة به - إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الازدواج اللغوي بعامية ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتمدد اللهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيد أن لهذا جميعه - من الناحية المنهجية - محالا آخر .

#### (٦)

وربما نوقنا في البداية أن نسطق هذه الدراسة لنفسها المحام من جملة الاتجاهات للطروقة ، وربما أحسنا الظن فزحونا أن يحسن هذا الاختيار من عناصر الحدة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأنشئ من جانبي ألا يكون هذا ولا ذاك ، فالهبة مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية الخاس غيار معين ، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل رواياتها ، وربط للمواقف النقدية بأصولها ، ورد الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بعبء إيضاح ما في هذه وتلك من مواطن للمفاصلة والانسجام ، وهو إيضاح لا يحى عنه لقياس ما فيها جميعا من قصد أو إصرار ، كما أنه لا يخلو - في الوقت ذاته - من احتيار ، صراحة أو إيماء . وبحسب المدارس في هذه الحالة أن يقرن الحقبة إلى



دراساته النظرية المستقلة ، فإن يجب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من خلال جملة الاعترافات التي أنصى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لا يمتنع إلى الصراحة في اعتبار العامية ظاهرة سلبية ينبغي التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : «أما أني أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذي وسع لفظة بين المعجمي والعامية عندما هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ، ويوم يتشور سيرول هذا الفارق أو ميفل إلى درجة كبيرة» <sup>(٣٣)</sup> . ومع أن الأدبية - بحكم رسالته - يتحمل عبء الإسهام في تضييق هذه المفاصلة ، يجب محفوظ لا يريد لرأيه أن يتحول إلى مرض ، ولا لاجتهاده للشخص أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن يؤول إلى إلزام ، لا شك أن أوسع الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها . <sup>(٣٤)</sup>

وهذا الالتزام - مما يرى نجيب محفوظ - لا يعني التقييد المطلق بالمثل اللغوي في صورته التاريخية ، فهو التزام بمصيبة العصر ، إن شئت الدقة صحيح أن لكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التي تأخذ من كل جانب بطرف ، «لست من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التي لا مهرب منها ، ولكنه - وبعبء القدر - يرى أن المعجم الأدبي ينبغي أن يتأى من الثبات ، وأن يتجنب الحسود ، وأن وسيلة التعبير ينبغي أن تشكل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف» <sup>(٣٥)</sup> . وهذا التطور - بدوره - مواصفات وطرق - في مواصفاته نجيب العرب ونهجر من الفن اللغوي ، ومن طرق استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية ، وأن نقتل من العامية إلى الفصيحة - على سبيل التجوؤ - تلك الكلمات التي لا مقابل لها في الفصحى ، وإن تفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أفريقية . <sup>(٣٦)</sup>

ولقد يُحس أن في مثل هذه الطرق ضريبا من العدوان على تقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر - في الواقع - ليس كذلك ، لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع في تسق مصيغ فإنها سرعان ما تستمد من السياق قبة جناية ترهن بنوع العمل الأدبي ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك النفس الذي وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ ، حين طخوا استعماله لعدد من المفردات العامية إيماء إلى تحول

أختها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكي يقتنع - في خاتمة المطاف - بأن ركاز المشكلة برمتها يكاد يتركز في نسبية الروايات التي يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعاني روايته ودعائه وفتراته أدهاره للتاريخ في نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو ما يسمى بمبدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعاني وأكثرها رواجاً في الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحقي من ناحية ، وما يتجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقاً للمفهوم التقليدي لنظرية المحاكاة ، من ناحية أخرى .

وبمعرض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلغى فكرة نسخ الأصل ، ليقيم مدامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بواسطة الفن ، وهي الفكرة التي أطلق منها الكاتب الألمان بروبولت برشت في دعوته إلى المسرح المسمى ونقده للنظرية الأرسطية ، وهي - أيضاً - الفكرة ذاتها ، التي اعتمد عليها الواقعيون المحدث في محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وعزّ

أطرها التقليدية بالقدس الذي يسمح لها باحتواء ما تراه إيجابياً من مجرأ تيارات ماعد الواقعية ، كالرمزية والتعبيرية ، بما في ذلك الإفادة بعض الحقائق الفنية التي كانت تبدو فيها معنى غير ملائمة للمز الواقعي ، كالمروص الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبي ، ما يسمى بتيار الوعي ، إذ ترى جيمس هارت J. Hart لا يحجر من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعي ، (٢٢) مع بُعد ما يسبها على الأقل من الناحية النظرية .

وأية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التي تقيد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية بقيداً ضيقاً ، وأد ضلالتها شغلت من الرونة والروحية بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه لها سبق ، فكيف لحظر اليوه باسمها ما أصبحت تبيحه لنفسها ؟ وكيف لتصل منها طريقة للمطابق الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائي ؟ وألا تستحق المسألة في هذا الضوء مزيداً من مراجعة المؤلف ؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكل عبء الإجابة ، وما يغني بذاته عن كل تفصيل .

#### • هوامش •

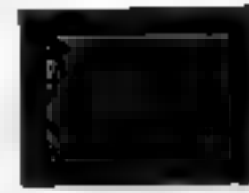
- (١) مزيد من التفصيل عن القيم الدراسية الرسمية في الحوار للسرور ، راجع Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77
- (٢) لعل لا يحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته في القصة القصيرة لا يمكن أن يختلفا كثيراً عنها في الرواية ، فضلاً عن أن من تناول هذه الظاهرة من النقاد والمؤلفين لم يتركوا عن التوافق للموقف بين هذين القسمين ، بل قد ما كانوا يلجأون لاختيار المفروخ بين القصص والرواية في الحوار القصص جمة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الحوار بالنسبة للحوار الروائي لا يقع بعيداً عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار في القصة القصيرة .
- (٣) جيمس هارت : مقدمة (إسحاق هارن ، القاهرة سنة ١٩٦١ م) ، ص ١٠٠ ، عباس نصر - القصة القصيرة في مصر - المنار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٦ م - ص ١٣٨ - ١٣٩
- (٤) جورج ديمايل ، دفاع عن الأدب - ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٤٢ - ص ٢٢٦
- (٥) المرجع السابق - ص ١٣٩ . وانظر النص نفسه وتطبيق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه في كتابه الواقعية في الرواية العربية - دار المعارف سنة ١٩٧١ - ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
- (٦) انظر البيان للصحف بمسرحية الصحافة لفرق الحكيم - مكتبة الأدب - القاهرة سنة ١٩٥٩ م
- (٧) ذكرها الجبلاوي : اللغة الديمقراطية - الناشر : أحمد أبو سعد - فن القصة - ج ١ - ط ١ - بيروت ١٩٥٩ م - ص ٢٣
- (٨) السابق - نفس الصفحة
- (٩) محمد الصباني كتابة القصة - المنار المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ - ص ١١٢
- (١٠) السابق - نفس الصفحة
- (١١) د. علي القزعي - مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس - صحيفة المساء - ٤ مارس ١٩٥٩ - ص ٨
- (١٢) د. محمد منور - الأدب وفنونه - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ - ص ١٢٢
- (١٣) د. شكوى حواء - تجارب في الأدب والنقد - دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٧ - ص ٢٩٨
- (١٤) راجع بهذا الخصوص : يحيى حقي - الاستبكية والنيابكية في أدب نجيب محفوظ - ط ١ - القاهرة ١٩٦٣ - ص ١
- (١٥) السابق
- (١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية - ط ١ - يناير ١٩٧١ - ص ١٠٢
- (١٧) د. وشاد رشدي فن القصة القصيرة - ط ١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة ١٩٥٩ - ص ١١٨
- (١٨) السابق - ص ١١١ ، ١٢٩
- (١٩) محمد أمين العالم وحيد المظلم أنيس - في القصة المصرية - دار الفكر الجديد - بيروت ١٩٥٥ - ص ١٨٩
- (٢٠) السابق - ص ١٧٢ - ١٧٣
- (٢١) انظر شرح جود درويش للمفهوم المصطلح في تصوير الطبيعة الإنسانية ، وتعليق ديفد ديشير عليه في
- (٢٢) Critical Approach to Literature, London, 1969, P. 74
- (٢٣) د. محمد غنيمي حلال - النقد الأدبي الحديث - ط ٢ - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٨٦
- (٢٤) السابق - ص ٦٨٦ ، ٦٨٤
- (٢٥) محمد تيمور - دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الأدب - القاهرة (د ت) - ص ٢٦٩
- (٢٦) السابق - ص ٢٦٤
- (٢٧) من حديث لنجيب محفوظ مع فراد دولرة بعنوان «رحلة الحنين مع القراءة والكتابة» - مجلة الكاتب - يناير ١٩٦٣ - ص ١٩
- (٢٨) السابق - نفس الصفحة
- (٢٩) مساحتان مع الرجل الذي خرج عسلاً من جبل طه والعتاد والحكيم وييسور - حديث أدبي في الكاتب إلى كمال الجبريل ومحمد جبريل - المساء - ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ - ص ٨
- (٣٠) السابق
- (٣١) كسودج لها يرى فراد دولرة في دراسته عن «النفس والكلام» : «أن نجيب محفوظ ، حذر للغاية من اللجوء ، كما تستخدم كلمات عامة عقيمة في هذه الرواية ، بها للنفس» .
- (٣٢) مسيب ، جردل ، قمرلي ، القرائدا ، جرس التنبؤ ، باكسوي ، أعطك لي حبي وأكمل عليك - إلخ ، والبقية تلقى في رواياته القادمة - انظر النفس والكلام عمل ثوري - مجلة الكاتب - يناير سنة ١٩٦٣ - ص ٩٤
- (٣٣) عبد الحميد جودة السحور - القصة في خلال تجارب الدالية - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٠ - ص ١٩ - ٢١
- (٣٤) انظر

James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733.

ولزيد من التفصيل عن المسرح القصص وعلاقة الواقعية الحديثة بتيارات ما بعد الواقعية يرجع للكاتب هذه السطور - في المسرح المصري المعاصر - مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ١١١ ، ١٢٩

# البطل المحض

## الأغتراب الإنساني



تحتل شخصية البطل في الرواية المعاصرة مكاناً مهماً فتعدد روايات تناولته النقدي لعدد من النماذج لوجهات النظر في تحفته الإبداعية وإذا كان التعدد في روايات تناول وجهات النظر مثرياً للواقع الفكري والفني فإنه يقتضي في نفس الوقت ضرورة التحديد والتخصيص في الدراسة النقدية

وبطل الرواية صورة خيالية تخلقها بنية الكاتب الفكرية متطابقة مع موهبته ، ولتعدد وجودها من مكان معين وزمان معين ، وتعكس علاقات البطل المتشابهة في العمل الروائي ظروفه الاجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها ، تؤثر تأثيراً حيوياً في تحديد هوية البطل ومسيرته

ومن الطبيعي أن يحدث في فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها خلخل واختار في النظام القيمي القديم ، وبين الثلاثي والثنائي ، ليجتاح المجتمع أزمات عدة ، ويقاسي الفرد أزمات مماثلة تتعلق بوجوده وانتمائه بين هذه الجواهر والتهديدات الخارجية .

اعتدال عثمان

ومن الطبيعي أن يمر المجتمع الكلي مجموعة من الأفراد يتسمون أساساً بأشكالية موقعهم ، بمعنى سيادة القيم الكمية على سلوكهم وتصرفهم ، على الرغم من عجزهم عن تراخ أنفسهم بهيئة من يحارب سيطرة القيم الوسيطة لتدبير وتغلغلها أمام بنية الاجتماع كاهـ وبر من هؤلاء المبدعون مصنف عامه ، الكتاب منهم والفنون . إلى جانب الفلاسفة والمشرعين والدينيين والتجار الخ

ولقد حدث تحول مور في الشكل بروي مع دوره في عمل شخصية البطل تدريجياً ، وبدأت بوادر تشابه الهوى في عمل كاهـ . ثم في الأعمال التي تنسب إلى مرحلة الرواية الحديثة *Nouveau Roman* ، في كتابات نثاني ساروت وألان روبو جريه . حيث تحققت الشخصية لحناء تماماً ، في حين يشتمل الاستغلال الذاتي للأشياء بعيداً عن إرادة الإنسان ، فتقلص أهمية الفرد وأهمية

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز في النظام الاقتصادي الليبرالي القائم على التمتع الفردي والتمتع بالحرية ، حيث يشارك الإنسان مشاركة صالحة في صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعاً هامشياً ، وينصب دوراً ثانوياً . نتيجة تغير البنية الاقتصادية وتحويلها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ في نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ مجاهد التاريخي الخامس بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب التغير في علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسيطة ، مثل نفوذ ، إلى قيمة مصفوفة ذات طبيعة كمية . وباعتماد القيم الكمية . وبحلول القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكشفت العلاقات الإنسانية الداحسة بقدر انكشاف علاقة الإنسان بالأشياء . وحلت مكانها علاقة وسيطة متدنية ، علاقة بنم تدليه كمية حافظة . يحكمها اقتصاد السوق وليس سبعة الفردية الحقيقية (١)



حياته الخاصة داخل البيئات الاقتصادية السائدة . ومن ثم تنكشف  
معالته في الحياة الاجتماعية بشكل عام

وما بين للرحلة الواقعية المتمثلة في أعمال زولا وبلزك وفلوبير<sup>(١)</sup>  
وتأكيدا قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة في الرواية الحديثة . ظهر  
شكل روائي يتم بالتكوين النفسي للبطل وسيرته الذاتية ويتميز هذا  
الشكل الروائي بوجود شخصية محورية هي شخصية البطل المعصل  
problematic hero . وتصور الرواية قصة بحث  
البطل عن قيم إيجابية تبج له أن يعالج الصدع الذي حدث بين الذات  
والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة . ولكن ذلك البحث ليس في الحقيقة  
سوى بحث متدد في عالم تسوده قيم متدنية . وإن كان عالما متقدما  
بالمقاييس المادية . وبعد «دون كيخوت» في رواية «سيرفانتس» أبرز  
مثال للبطل المعصل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر .

لقد ظهر دون كيخوت خلال فترة تحول تاريخي . واجهنا فيه  
البطل بإيمان دخل لا يترجم بقيم متداوية . تمثل في جانبها العاطفي في  
تقدير «الغريباتور»<sup>(٢)</sup> وفي قيم القروسية التي عرفتها العصور الوسطى بشكل  
عام . لقد حاصر كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلي بالمثل العليا  
صد سوقية الحياة الخارجية . وجعل من حياته قصيدة شعر وسط مزيج  
شعبية من حوله ، وشجع إيمانه - على الرغم من هزيمته النهائية -  
والسحرية المصيرة في العمل الروائي في عمله - في أن يحتفظ بقيامته  
كاملا . بل إنه استطاع أن حول جانا من وهج إشعاعات ذلك الإيمان  
إلى عزيمة المتصر . وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائي  
بالمثالية التجريدية Abstract Idealism<sup>(٣)</sup>

إن معادرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة . التي تأخذ  
طابعا متعدي . وتكتمل ما كمال دوره حياة البطل . بجعلها في الأساس  
حادثة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة في حياة مثالية في مواجهة الحياة  
الحقيقية . وإدراكه بأنفس في نفس الوقت باستحالة حق الذات في هذا  
العالم . ومن هنا تصحح الذات وتصبح معادلة للعالم الحقيقي ، وتنتج  
كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجي . وتلجأ إلى الاكتفاء الذاتي الذي  
هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على  
الحالة المزاجية . وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر  
بيانية أساسية . من شأنها أن تخلق مشكلة جيالية تتطوى على مشكلة  
أخلاقية . إن نظام الأفكار في العمل الأدبي يتجلى في العناصر الثنائية  
المتكونة للشكل الفني ويكشف عن نفسه عن طريقها . أو بمعنى آخر  
عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجي . ولكن  
علاقة العناصر الثنائية في رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة في خلال  
حصة معينة ، تتطوى - بحكم طبيعتها - على إشكالية . إذ يصبح المزاج  
والخمس والحداد وانعكاس الأشياء على مرآة الذات هائلات في ذاتها .  
ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الحاددة لوحدة الشكل . كذلك تنير  
هذه المشكلة الجيالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفي اليوناني .  
هي علاقة الحقيقة بداحية بالحقيقة الواقعية والمفاصلة بينها

كذلك ظهرت شخصية البطل المعصل في مرحلة لاحقة - تاريخيا

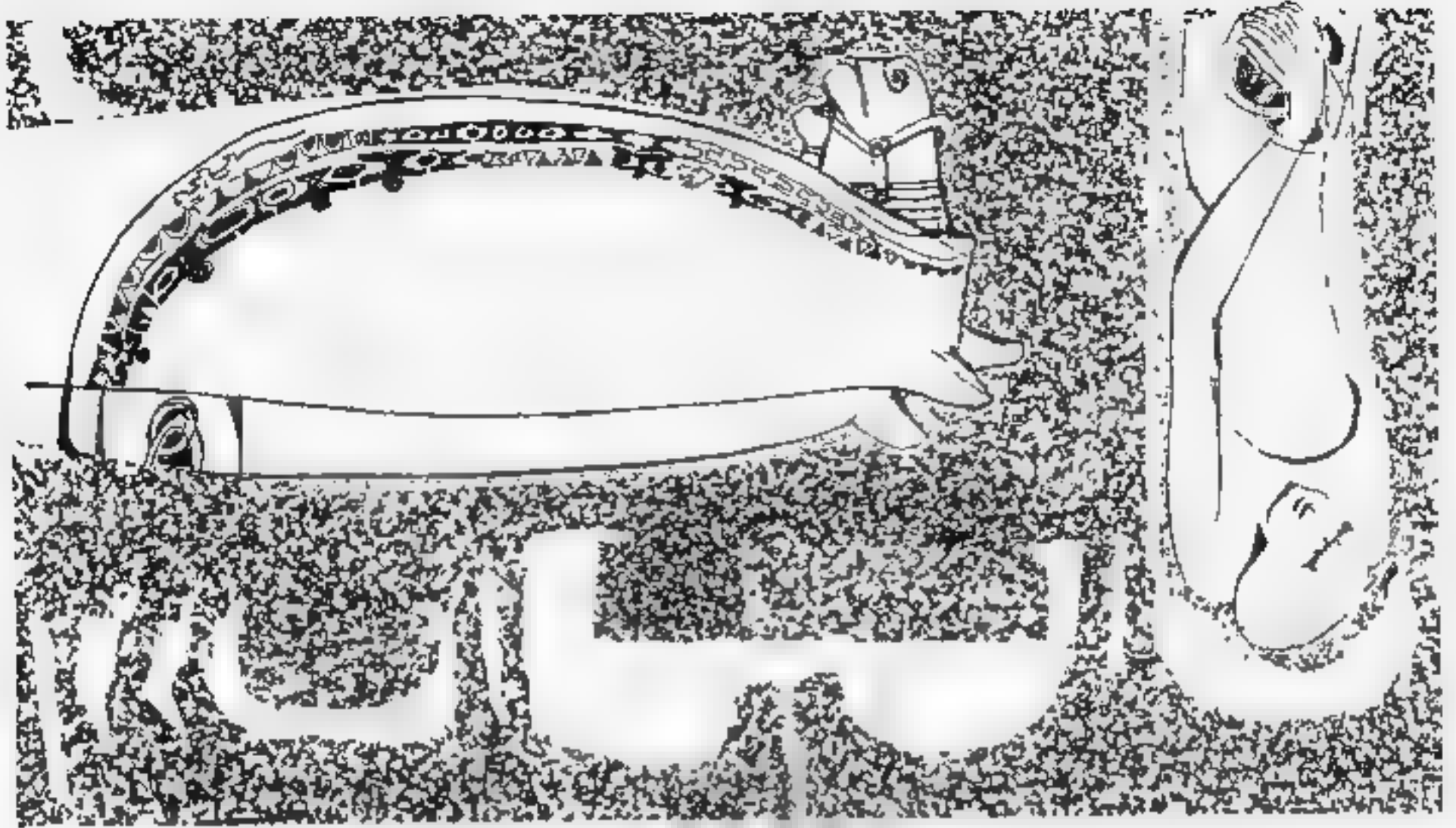
ومستشعرا . وتغيرت عما يعرف برومانسية الاستبصار

Romanticism of Disillusionment  
يمثل الحقيقة اليونانية مسخفة مسخفة ، حقيقتة أخرى عاتية هي الواقع .  
فهو لا يستطيع أن يسمى روحا فخورا بل دخل وبرز ذاته بعد  
الحقيقة المثلى والشبسية . فبعد حدير بلاديرت ومن ثم يكون من  
العصر عنه التحق في الواقع المعنى . لكنه لا يستطيع كذلك أن سحى  
من محاولة التحق . حتى يبره عا في ذلك . لأن حياة سوف سكر  
عندما استجاب . وسوف رعمه على موصفة بصل ومعدة لإحدى  
المتود . وهذا أصبح ذاتية الشرط لأدبيات هيرمنه ويسبرهد بولف  
من جانب البطل بعدد لا يندفع لأفوح في كل الاتجاهات . كما فعل  
دون كيخوت . وإنما حل أثره بدحي شجرة روحية خلاصة  
الأهمية الأولى في هذا الشكل الروائي الذي يمثل في رواية  
فلوبير «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale في  
شخصية أبلوموف

إن هذا البطل يهوى إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود وهو  
يكشف عن بقية هذا في صورة دقة الفلسفة . كما يكشف . دون  
هوادة . عن عداوته وحدته الروحية . ويفصاع بوشائج بين وبين  
الأسباب ولزواطة كافة . ولا يبق أمامه سوى الإنكار التام لكلا  
الخارج والداخل . إذ إن أدنى اعتراف يؤدي حيا إلى حيل في التورن  
الخرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا . إن تقبل أي عنصر  
خارج عن الذات يقود إلى تحرير الموقف الانتهاري في التعامل مع هذا  
العالم المرغوض لدى البطل . واستفص للقيم الحقيقية في بصره .  
تأكيد الجباب المذاني فإنه بنوره لا يلقى سوى رثاء داني مجموع .  
ويصبح الإنكار ملادا وحيدا للتعابش مع هذا الشاهر البين

وتسجل المصلة الفنية لخل هذا الموقف في نخل القيم الإنسانية كافة  
وانكشف عن بطلانها الهائي . وبسيرة حائلة مزاجية تشاؤمية عقيم .  
تؤدي إلى نخل الشكل في الرواية . ذلك أن العصر الإيجابي في الأدب  
الأدبية هو الذي يضي عليها وحدة شكلها الفني . وعندما يواجه الكاتب  
حقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وصيغة تكوين بطل  
موصفه النموذج الإنساني المهورى في الرواية . فإنه يضطر إلى بحث عن  
قيم إيجابية . ولكن بحثه يتمحور عن مواقف بصلية يائسة . كأن يجاهر  
البطل بالإلحاد مثلا . أو يتقبل في شجاعة وحدته ومسيره

إن فسوة الاستبصار في هذا النمط الروائي تنبع من سيادة النزعة  
العنائية في الرواية . ولكن الاستبصار لا تمنح الشخصيات والأحداث  
كانا مجسدا غاملا كثافة الوجود البشري في الواقع . وتبقى الرواية سلسة  
من الصور ومرحبا مكوبا من عناصر شي وأنحاسس ماسة . جمع بين  
الحزن والمرارة والاحتفاء . ونكها لا يرق إلى كنية حياة وكنية  
وبالإضافة إلى ذلك يكرر في الرواية ناقص آخر بين التكرار والحقيقة  
ونمثل في عصر الزمن هي مواجهة زمن يكشف عقب أدائيه  
وتدبيرها . لا في مصالها الناس بحث عن القيم في انبي لاحتياجه تقدمه  
وفي العلاقات البشرية صحب . بل في عصرها عن مقاومة تقدم الزمن  
الدائب . وإدراكها حمية الاحداث البطل من فوق قيم سبق أن



تقيا ، ذلك الانحدار الذي به يعمل حركة الزمن الحسية ، التي تسكن  
الذات ، على مهل ، كل ما امتلكت ، في حين تدوير كيمياء كمالها  
مهم ، بعناصر غريبة جدا

و من أشكال روى ثابت لدى بصير به نموذج البطل المعقل  
وحمل فيه - من الساحة البحرية والتاريخية والمعرفية - موقفا وسطا بين  
تصوير حداثي ، يسمى برواية التكوين النفسي والفكري  
Bildungsroman <sup>٧</sup> ومن أهم أمثله رواية جوته دسوات  
بران قبلهم ميسر Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship

ب تكوين شخصية البطل ، وبناء الحكمة في هذا الشكل الروائي  
يبدو تحقيق مصالحة بين الذات الداخلية التي لم تتحل عن نطلعاها  
مناخية ، والتوقع الاجتماعي ، على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من  
صراعات ومخاوف حطرت ، ونسب مناخية البطل المعقل بواقعية  
وفد - على الإسهام في توسيع آفاق الروحانية للنفس التي تسعى إلى  
تتخطى من خلال تعاملها مع حقائق الحياة - وليس من خلال  
لاقتصاد على التأمل إلى تكوين الوعي للبطل بحتل ، في حقيقة  
أمر موقف وسط بين المثالية والرومانسية ، به يمر على صيغة مركبة  
مهما مع - وبحدود محدودها في نفس الوقت - فيجمع بين الحركة ،  
وهي نسمة عميقة بمناخية التجريدية ، والتأمل ، وهو جوهر الموقف  
رومانسي - بين الرغبة في تشكيل الحداثة والتفتح الكامل لاستمالتها إلى  
موقف لدى تمر هذا الصراع الروائي موقف إنساني - ذلك لأن العمل به  
مع واقع وبحكمه - يرمي إلى هدف به هو تطوير ملكات الإنسان  
بصور لا يمكن أن سمو ويرددهم بمرور عن التدخل المعال للظروف والبشر  
المحيطين - كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الخلف لا يعد حافزا للآخرين

محسب - بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا

إن البطل لا يقف في مواجهة الأبية الاجتماعية القائمة ، بل  
يتناول ، على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة في تلك  
الأبية ذاتها ، وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على غرته الروحية ،  
ومن ثم يصبح الفهم والتواصل الإنساني العميق ممكنا ، ولكن هذا  
التواصل لا يتحقق في يسر وسهولة ، إنه محصلة جهود شخصيات عاشت  
الوحدة والعزلة في داخل الذات ، وتمكنت من تطوير ذواتها كي تتألف  
مع الآخرين وتحصل في النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثمر ، هو في  
الحقيقة تنويع لمحنة أهل من الصبح الإنساني ، تخصص موقف مثاليا ،  
ينبع لصاحبه تفهم أهمية الأبية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع  
الشرى ، ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر  
الحياة ، وبذلك تعد تجلياتها السياسية والقانونية مجرد أدوات لخدم أهداف  
الأصلي من وجودها

وفي هذا النمط الروائي يصير ، سببا - موقع البطل الهوى ، فهو  
لاسير عن غيره من أفراد الجماعة التي ينسب إليها ، وتعدو أفرادها  
حماسا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها ، ولكن وجوده في مركز العمل  
الروائي يكشف - من خلال عدم القصد والبول - عن كذبة العام  
بصورة أوضح إن الأساس الفلسفي وراء التعبير السعي هو وقع البطل بمرنكر  
على وجود هدف مشترك - يجعل حياة البطل تروى مع حيوات  
آخرى - يجمعها السعي نحو نفس الأمان ، ويربطها نفس لتصور

إن بناء الشخصيات ومضائرها في رواية جوته ، على سبيل  
المثال ، تحدد شكل البناء الاجتماعي من حولهم ، وهنا يظهر الخلاف بين

عن فهم حقيقة تتيح له محاورة حالة الاغتراب روايتنا يوسف إدريس «البضياء»<sup>(١)</sup> وقصة حب<sup>(٢)</sup>.

يطلق يوسف إدريس من نقطة واحدة في رويته. ويصرح منظورا برؤية متكاملة. تتمثل في أزمة العرب المثقف العربي من دونه وعن واقعهم. وفي رحلته الشاعرة المتصيبة بخدرة اعتراف الذات ومحدودتها عن طريق التوحد بالآخر في حب. وأت الصبح بين الداخل والخارج. ومن ثم الاندماج في الجماعة. ومشاركة الجماعة في شكل مصطنع من خلال العمل الثوري وهو القيمة الحقيقية التي تصل إلى الحياة معراها.

وإذا كانت معقدة سطر في رواية «البضياء» فهي بالإحداق والإحاطة الكامل. نتيجة للتناقص في بيئة البطل النفسية والفكرية. وانعزال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجي. وحشية اصطدام هذه السبة المتناقضة لنفسه مع بيئة المجتمع وظروف العمل السياسي السري الذي كان يعاقب بدوره من الانشغال الداخلي. والتأين بين الفكر الطري والواقع الاجتماعي الذي يهدف إلى التعامل معه وتعبيره. وإذا كانت «البضياء» تمثل موقف البطل السلي. فإن «قصة حب» تمثل التقيص. إذ يمر البطل على القمة الحقيقية. وتتصاعد معروبه حياته. في تألب واستحجام. إلى دروة التحقق الكامل. وهي دروة بادرة. يتو فيها اعتراف الذات نتيجة لتوحدتها مع الآخر. وتكتسب في نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة. في طرف لا يرجع نصت فيه الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل. وهي الطبقة المتوسطة الصغيرة ذات الأصول الريفية. دورا حيويا في تعبیر وجه الحياة السياسية والاجتماعية في مصر.

إن الحب والعمل الثوري هما المكونان المحوريان اللذان يدور حولهما الحدث في الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة. وإن كانت حاسمة. في تاريخ مصر المعاصر. تلك هي المرحلة السابقة مباشرة على ثورة ١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها. فالحدث في «قصة حب» يبدأ بالاستعدادات التي كانت تجري في صوحي القاهرة لتكوين كتائب العنابيين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القنال. ثم يتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في البلاد. وتسون «البضياء» العمل الحزبي السري قبل الثورة وبعدها بأعوام قليلة.

وبعيد تحليل المرحلة التاريخية في تعرف ظروف الصراع الاجتماعي في مرحلة محددة. كما يلقى الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل بهذا الصراع. إن يحيى وحمزة. فضلا عن «البضياء» و«قصة حب». تتلاقى فئة المتعلمين ذوي الأصول نزيهة لفقيرة. معتمدين بيوت يحيى إلى القرية وهناك فلتوت أننا فقراء مطحونون. يشر بالحيل لتعيش. (ص ٤٨) وحمزة كدنت. «أبوه عامل الدريسة» من أصل ريفي. يعيش في العرب التي تقيمها مصلحة السكة الحديدية للعمال الذين يصلحون القصاص. حيث «الفقر مورع بالعدل على الجميع» (ص ٢٩) وعربة الدريسة تشرى محمد معنفا. تدرس أفرادها حياة لا تختلف علاقاتها عن الواقع الريفي محط به.

صعد الأسبوع الاجتماعي ورعية الكائن في أن يصور قلوبها لتدخل محصر استري كتي يضي عليها المعنى فالمعنى لمزاد فرجه ليس معنى موضوع مستندا من حقيقة الأسة. ولكنه معادل لإمكانية تحقق شخصية من خلال العمل. ولحقا الكائن. عندما يواجه هذه المشكلة. في السحرية بوصفها عنصرا حيويا يعرض عن عاب المعنى في الأسبوع دتها. وكثيرا ما يوفق البطل المعصل في العثور على معنى محقق وحده. كما فعل قبله لميسر خلال سوات مرانه. ولكنه كان يقوم. في واقع الأمر. بحار عنصرا بعيدا من الخليفة ليحفظها بهالة رومانية ومثابه. كما يقوم في نفس الوقت. مع عناصر أخرى لافتقادها معنى. في هذا تصور الرومانسي للحقيقة يهدد تماسك الشكل الروائي. إذ به قد يؤدي إلى تقادم التصور الرومانسي إلى الحد الذي يحد من حيز حقيقة دتها. ويقلها إلى محال يخلو تماما من كل العقبات. فتفقد صلبها بالواقع. ونصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه الغاية.

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المعصل في الرواية العربية. نتيجة للتحولات الاقتصادية التي غيرت بنية المجتمع الأوربي. فإن أزمة مماثلة. تقرب منها في نتائجها وإن اختلفت أسبابها. قد اجتاحت العالم العربي وظهرت آثارها في الأعمال الروائية بوصفها انعكاسا لبا علاقات الحياة اليومية.

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم العربي منذ أواخر الأربعينيات. والتفاوت الاقتصادي الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة. إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية. وإلى إفراغ المثقف العربي لآسيار المعايير والقيم التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته. أو إدراكه. على التقيص. لجمود هذه القيم وعدم فعاليتها. كما أدى ازدياد التناقص بين القيم الحقيقية في تصور المثقف العربي والواقع الذي يسعى إلى تغييره. إلى تقادم إحساسه بالقرية والانعزال. وبماشبه وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة. ويتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجي منفصل عن ذاته.

وكما ازداد وعي المثقف بأزمته. واجهته ضرورة اختيار موقف معين. فيما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والحرب واللامبالاة واليأس والتشاؤم والاقتصاص من الذات. وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الصمى له. الأمر الذي يفسر بشبه الأتمة وتناقص الطاهر والباطل. أو التناقص بين المذات والموضوع. وبين التدخل والخارج. ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتدبر والمداورة. وهي كلها اختيارات ومواقف سلبية. ويبقى أمام المثقف خيار أخير هو المشاركة في عمل جماعي من أجل تغيير الواقع والسعي نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤما مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى تحقيقها<sup>(٣)</sup>.

ومن الأعمال الروائية العربية التي تعكس أزمة البطل في البحث

في أزمة يحيى بطل «اليضاء» ترجع إلى ازدواج اغترابه ، الذي يعكس ، في المستوى الأول ، في صورتين متعارضتين ، هما التباين بين الداخل والخارج . ويبدأ البطل إلى الاسترجاع والتولوج الداخلي كي يعقل الصورة الداخلية ، في حين تنعكس صورته الخارجية من خلال انسداد والحركة الخاصة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى . وبينما يحس البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صيغة التكلم . فتع الأحداث منه وترتد إليه . وسبح و دوائر معك في حين يعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة يبدو لأشياء متعلقة بحيط ربيع بين هاروتين

في المستوى الثاني للاغتراب فإنه يبدو في اغتراب البطل عن الحياة ، ويتضح كذلك في عدة صور ، هي : الانفصال عن الأصول العربية ، وتلاشي الإيمان بقيمة العمل المهني ، ويحدوى العمل السياسي السري ، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام .

ومن أهم سمات التقنية في الرواية تصاعد التراكيب الدرامية بين هذين المستويين بتعدد صورهما ، تصاعدا متواريا ومتداخلا في نفس الوقت ، بحيث يؤدي تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر ، كما تؤدي محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام .

تعدنا الصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية ، فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا مكان للحب في العمل الثوري ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو في طريقه لقاء ريمتين في العمل فيما إذا كانت إحدهما أو كلاهما تصلح لأن يحبها . إنه يفعل ذلك برغم علمه « التام أنها أمثلة لا يصح إقارنها أو التفكير فيها . فالعمل الذي نقوم به جاد وعظيم » . ( ص ٥ ) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء يسه ، « ومن وراء الإحساس المتولد بالواجب » . ( ص ١٧١ ) إن الإحساس بوجود قوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات ، فيرى أنها « عندما تفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيها يصح وما لا يصح » . إتينا نفكر فقط فيها نريد » . ( ص ٨ ) تلك هي الصورة الداخلية ، أما السلوك الخارجي المثالي فإن له دواع أخرى ، « ففي نفس الوقت الذي كنت أقصر فيه كثوري شريف عاقل متزن ، يجد في كل مانحس لورا مجرد مشكلة ومحاو ان يبالشها ويجد الحلول المناسبة لها . كنت أدرك أن حكمتي ونفلي سيبان انعدام رغبتي فيها » . ( ص ١٣٩ ) لذلك لابد أن يظل الانحصال قائما . ويظل « نفكر دائما بطريقة ، ونحيا بطريقة أخرى ، ونثور على طريقة حياتنا ، ومع ذلك نظل نحباها ، ونفعل الطريقة » . ( ص ٩٦ )

إن القيم الاجتماعية التي تحملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التي ينادي بها المثقف الثوري ، من تكافؤ وندية في علاقة المرأة بالرجل ، ومشاركة في تحمل مسئولية العمل السياسي . هذا تحول تلك علاقة ، من المستوى الخاص ، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ .

وأصبحت مستمتعا غابة المتعة بذلك الموقف الذي كنت ألقه ، الموقف الذي لم يكن على فيه إلا أن ألبت في مكاني

ولا أتحرك . وأنتظر ، وأنا هائم .. أني قد أصبحت السيد » . ( ص ٣٠ )

« في تلك الليلة بدأ إحساسي علىكتيها » . ( ص ٣٧ )  
« لماذا لا أحاول أن أناها ، وأناها فعلا ، في تلك الحالة سأحس أني انتصرت واستحوذت عليها تماما » . ( ص ١٧٣ )

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجوة بين صياد وعريسة :  
« إن الرجل وهو يطلب للمرأة كالصبي حين يحاول الإمساك بفراشة ، إنه يقرب منها في حذر مبالغ فيه ، مخافة أن يأتي بحركة غير مقطرة ومحسوبة لجعلها ترف بجانبها وتضيق » . ( ص ٢٥ )

« أجلس صامتا صمت من يتحلى الفرصة للانفصاف » . ( ص ١٢٤ )  
« كم ضج في صدى ألف هاتف يهيب في أد أنفاس » . ( ص ١٢٤ )

إن هذا الموقف دامته تصور تقليدي للعلاقة بين المرأة والرجل ، يحفظه الكاتب في مقولات تقريرية مباشرة . كقولته : « المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها .. هو الذي يريد وهي ترفض أو تقبل . أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتضطر . المرأة لا تريد إلا شيئا واحدا ، أن تكون امرأة » . ( ص ٨٦ ) . وطبيعي أن يتناقض موقف البطل ، في هذه الحالة ، مع الواقع المعمل في « فساتين » ، الشخصية الساتية الرئيسية ، سيدة « أصل يوناني » ، تمارس العمل الثوري من خلال لجنة تحرير المستعمرات ، وتشارك مع زملائها المصريين في الكفاح الوطني والالتزام الحزبي . ولم « يمكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل » . للعكس كان صحيحا ، كانت تبدو ديناو هائل ، وطاقة حماس لا تفرغ » . ( ص ٢٦ ) وهي ، فوق ذلك ، صريحة في تحديد علاقتها يحيى

« أنا لا أستطيع أن أبادل ذلك هذا الحب .. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجي » . ( ص ٢٤ )  
« أنت صديق .. صديق فقط ، ولكنك أعز الأصدقاء » . ( ص ٢٨٧ )

إن الانفصال بين الداخل والخارج ، وعدم القدرة على رطب الصدق يسيها من ناحية ، ومواجهة الذات مع الواقع المعمل ، من ناحية أخرى ، ولذا في نفس البطل نزعة إلى التماس أو إعلاء أخيه إلى موضع القداسة والتعظيم :

« فساتين كانت في ناحية والعالم كله في ناحية أخرى » . ( ص ١١٣ )

« كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة إلي » . ( ص ١٧٦ )

« ساني في بقي كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية ، كانت تكاد تقرب في نظري من ظاهرة شاذة ، كالم خارجي للعادة » . ( ص ١٩٤ )

« حتى في الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسي في وضع جسدي

وصنعه بإرادتي ، قبلت نفسي إليها (ساني) بإرادتي ، وإرادتي أريد أن أكرم قيودي . فمن أين أتى بإرادة تلي إرادتي ؟ وكيف أحطم بنيان لا غلك نفسي إلا أن تبنيه وتثمر نسيه ١٩ (ص ٢٧٢)

إنه في الحقيقة يتوهم إخضاعه وإن لم يثب التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى ساني خط وراء خطاب : لأريها ذاتي الحقيقية التي لا تظهر إلا بكلماتي . (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هي استعفاء وراء قناع الكلمات . وفي كل مرة يستعد فيها القناع الضعيف يرتد إلى الداخل في عصف ، وتتناوبه أحاسيس الحجل وإدانة الذات

«كنت أهال على نفسي بصفحات داخلية مكتومة .. بينا نفسي كلها في جنازة حجل قائمة» . (ص ١٩١)  
«كنت في لحظة أن نحت البقعة الحمراء في جلدها قد بدأت أهوى في بئر حجل عميقة» . (ص ١٩٠)  
«ولم أحب ، عدت مرة أخرى أهوى في بئر الحجل ولا أريد أن أخرج منها» . (ص ١٩٠)  
«تصورت هذا الغرام المستمر وقد عرفه أحمد شرق ونفسي وكل الأصدقاء والزملاء ... ألن يقولوا هي إلى إنسان فاسد منحل . استغل فرص العمل لتحقيق مأربه الشخصية» . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدي التجاذب الضعيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تفرق البطل في طرفاتها ، وتعزى هذا التجاذب ولا تحجب من حدته ، تلك هي أحاسيس الشك والخوف واشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

«ويعشش الشك حتى يشك الواحد أحياناً في نفسه .. الشك الذي يورث الرعب .. الشك المركب الذي إذا طال بقاؤه في النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار» (ص ٢٥٠)

وكذلك الخوف . يصبح إحساساً مركباً بعيد الحدود في نفسه ، ويبدأ بعلاقته بأمه .

«نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني . وبيننا كل ما بين الخائف والمخوف من نور حرج وحساب صير» . (ص ٤٧)  
ويشدد ليخاف علاقته بساني :

«أخاف أن تنتهي جلستنا . وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ، وأخاف إن سكنت أن يتغير موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت ، وأخاف إن تكلمت هي ، وأخاف إن سكنت» (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بحظر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تحييه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر

«أحسست بأخطر ما يمكن أن يحس به إنسان أحسست بأن حياتي ووجودي كله يعتمد على شخص آخر أو على رضى في هذا الشخص الآخر» (ص ٢٧٠)

معها ، وكأنها إحدى انحرافات . (ص ١٧٣)  
ولكن الإعلاء أو التماسي ليس سوى تعريض وإحلال للحلم أو المثال في محل الواقع . ومادام الانقسام قائماً فستظل التثبيت بالمثال وقتياً عرضياً ، لا يحسم للمشكلة ولا يعمل الأثرة ، إذ لا تثبت الحقيقة الداخلية أن تعرض وجودها في صياغة تقريرية ، تمكس مرة أخرى مقولة البعد - الصياد والفريسة .

«كنت كغيري أعتقد أنني إذا أردت أن أنال أي امرأة فلا بد أن أنالها ، وإذا أردت أن أغبي فتاة فلا بد أن أغبي كانت لدى فكرة تامة أنني أستطيع أن أجعلها أغبي . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما قضي الوضع وسلطت عليه إرادتي وكبراني لأتصر ، وأزداد ثقة بنفسى . وأزداد ثقة بنفسى بنفسى» . (ص ٢٨٨)

ولابد أن نستخدم أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحجم عندها اتخاذ موقف ما . وبينما يتم اللقاء بين البطل وامرأة مما يشبه الاعتصام ، يشرع في خطوة هذه اللحظة في تقرير مصير حياته

«كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت ، وأني أنزل الحلبة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد» (ص ٢٨٩)

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) والخصبة الداخلية (ما أريد) ، ولكنه لم يستطع ، في حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدم في نفسه . ومع أنني كنت قد حققت هدنى القديم منها . ونلتها ، إلا أنها لم تكن أحبني كما أردت ، (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، حل نحو أنحل بالتوازن المخرج الذي كان يحفظه التثبيت بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعريضاً تعبيراً . «أحلم أني استطعت أن أجعلها أغبي بطريقة ما ، وأحلم بمعادني حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل» (ص ٢٩٤) ، ولكنه يشي أن أحلم تعريض هش لا يمسى عن التحقق الفعلي ، أو عن الأمل في تواصل حقيقي ، فيستند في حوة اليأس ويعلن «أشبع أنواع العذاب ، إذا سألت نفسي ماذا أفعل غدني السؤال ، وإذا أجبت غدني الإجابة ، وإذا حلمت حلمت ، وإذا شككت نقاسي أمر الموان» (ص ٢٩٦) ويتعاقم الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : «وعقل كله أراه رأى العين يتفصل شيئاً فشيئاً من واقع الحياة ، ويتصاعد متصوفاً في عبادتها ، وكأنها تجردت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله» . (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث من بديل يبلغ فيها إعلاء المل الأعلى لنهاوى مرتبة العناء في المحروب .

إن مودية البطل ، في واقع الأمر ، أساس مشكلته ، إذ إن إعلاءه في دائرة الذات يؤدي إلى انتماء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص . ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل ، فتحقق كل محاولة لمحاورة الذات ، إذ تتحول ، في الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس .<sup>(١١)</sup> وهو يدرك «أن المشكلة الكبرى أنني كنت أنا الذي صنعت بنفسى كل هذا ،



(٤)

إن أزمة اعتراف يحيى نجد المقابل الإيجابي لها في شخصية حمزة بطل «قصة حب» المرأة تأتي في حياة حمزة بعد العمل الثوري وليس فيه «إها ليست حبيبة محسب» بل «شريكة في الكفاح» وعصر هام من عاصم استمراره» (ص ١٠١) وهو عندما يفكر في ذلك الكيان المتكامل ويفكر في الزميلة امرأة المكافحة الحميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانتماء» (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه إنشاء مادية ملموسة ويحيى إلى وجودها كما يحيى عباد الشمس إلى الشمس» واليات إلى الماء» والغريب إلى أرض الوطن» (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن» ويبع حبه لها من نفس المحرى العميق المتدفق الذي يبيع منه حبه بلاده «أنا مش بحبك حب عادي.. أنا حيث مصر فيكي.. حيث النيل في دمك» ويأخذ المظن اللى في وشك وشمسا الحيرة اللى اتفلس في عيكي» (ص ١١٥)

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطني المشترك ولا يتفص معه» فهو يدرك أن «عاطفته فاحيتها لم تكن عيا» ولم تكن انحرافا» ولا جريمة» وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تتسرب طبقة وراء طبقة في أمهاله» (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل يؤمن بالعقل والعلم» (ص ٥٩) ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ويظهر إليه كما يظهر إلى حقيقة علمية يمكن إنجاز عناصرها كالأشياء

- ١ - الحب الخليل علاقة مادية يقتضي وجودها زمنا وعشرة وتجربة
- ٢ - هو يشعر لجأها بأحاسيس حقيقية
- ٣ - هذه حقيقة علمية أخرى» لكنها ناقصة.
- ٤ - لا يمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر

وحمزة المداصل العمل يعلم أيضا» ولكن حلمه يتضمن من عاصم الواقع أكثر مما ينسئ إلى الخيال» «وصرح خياله» في جزيرة معها» هي والطليعة واللامستويات» كم يبدو هذا واقعا!.. كم تبدو الراحة والمخ الصغير التي لا يزاوها حلوة!.. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلا» (ص ٦١) وهو كذلك يتعرض للحظات شك واحترار واعترايب عن الذات وإدانة ما عدا» تعرض فورية حبه وتقبله بالاردراء «راح يكثر على أنسائه» ويضبط يديه فوق ضلوعه» وتقبض كل عضلاته محاولة أن يجمله يتكش ويتكش حتى لا يبدو للعيان» (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤول إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فريته» في محاولتها الانتماء إلى قصة المجتمع» قد ذهبت إلى العزوف النفس» وتكررت على نفسها» كل دافع شعبي حتى الحب» ولكنها يوم أنها تمدح نفسها وأنها تعمر» هذا الموقف الرومانسي عن ذاتها» إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر في الجماعة» ويتنازى إدراك فورية هذه الحقيقة مع عكس حمزة من رأب الصدع المؤقت الذي حدث في داخله «فلم يعد يظن إلى نفسه وكأنه لا يزال قطرة في محيطها» ولا

كانت هي القيس المتجسد» ولا المعنى المخرد الذي له قدمية لا يجرؤ على اللغو بها»... ولم يكن نصه حمزة الناصر وبصفه الآخر حمزة الرجل» بل كان هناك التهام لا ينهي يؤلف بينهما» (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا يبي اغتراب الذات عن ذاتها محسب» بل يعادل العمل الثوري» بمجر طاقات البطل» ويصن المعنى على حياته

«كان حرفا لا معنى له» لاني حرفا آخر» فصار كلمة لها وقع وتقل ومكان» (ص ١١٣) «أنا شاعر بقوة جديدة» بطاقة من النشاط بتسرى في تفكيرى» دلوقي حاسس يعنى إن بلدنا دى بلدنا فعلا» والتاس دول ناستا» (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد لخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة بمعنى أكثر تفننا وأعمق نصجا» وعى يتبدد منه الوهم الرومانسي ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة «كنت وأعد الكفاح بشكل بطولي» كأن مسيح» دولوى شعرت بقصيتنا كبيرة ويدورى فيها متواضع» كنت حاسس بالمغربة وأنى صحيح بقوم يدورى اللى يخدم الناس» إنما كنت بعيد عنهم» إنى خلتنى أشعر بأنى ارتبطت بالمجتمع ارتباط ولبق» إنا كلنا عبلة» أنا وأنى اندمجا في كل الناس» وأصبح تعدادنا بالمليون» (ص ١٤١) «أنا مش حا اجوزك بس» أنا حا اجوز بيكى المجتمع» (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازي مع علاقته بالعام وبالحياة السياسية والاحتجاجية» وإذا كان وجود سائق في «البضاه» ليس وجودا مستقلا عن ذات البطل بل انعكاسا لمجموع علاقته بالمجتمع ويعمل الثورى على وجه التحديد» فإن وجود فورية كذلك يعد انعكاسا ولكن من نوع مخالف» فالكتاب المتحق في «قصة حب» وراء الأحداث» يرمى إلى تقديم رؤية ملحمية»<sup>(١٢)</sup> تكشف عن تعاطف الوعي الميحي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدي» من خلال المقومة والعمل الفدائي» لتحرير الوطن من الاستعمار» ثم الانطلاق نحو بناء مستقبل

إن حمزة في واقع الأمر» ليس بطلا عاديا» بل هو تجسيد فني لمكرة البطولة التي تشمل في العمل كله» وتتشكل بقه» شخصيات جواس أخرى منها» لذلك فإن الشخصية الساتية الرئيسية في «قصة حب» تمكس جانبا من وعى البطل» الذى هو في نفس الوقت وعى الجماعة» صورية في لحظة مواجهة مع النفس تقول: «فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه» هو إلا جسد حى كبير» وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه» (ص ١٢٤) «تتدأ أدركت أن خلاصها الدافى يكمن في الانتماء إلى المجتمع» والفردية» «توب يؤدى إلى عارج الجسد الخى الكبير» ويؤدى في النهاية إلى داخل نفس الضيقة المحدودة ودائرة رغباتها الصغيرة لأحف وأموت» (ص ١٢٦)» إنها تبدأ رحلة انتابها إلى الجماعة بارتباطها

لعاطف الرومانسي بحمرة ، الطل الذي لا يجلل إليه الصنف  
للإنسان ، فشكر على نفسها وتستكر منه الحديث عن حبه لها  
« أنا كنت فأكرة إن الناس التي ذلك حاجة ثانية . كنت  
فأكرة إن العمل الخطير إلى وراهم أهم من الحاجات الثالثة  
التي يجري وراها كل الناس » . ( ص ٩٩ )  
« حرماننا هو الفرية التي يفرضها علينا الكفاح » ( ص ١٠٠ )

« المفروض إننا نحرق علفان غيرنا بعيش » . ( ص ٩٩ )  
ولكنها سرعان ماتت الوجه الآخر للمعادلة ، وتعترف أن الحب ليس  
( انحلالاً ) أو غيابة للعمل الثوري ، وإنما هو حقيقة مكحلة لحقيقة  
الكفاح .  
وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية في الرواية من خلال علاقة تداخل  
وتعامل بين حركتين أساسيتين :

### الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمرة إلى الانتماء إلى  
الآخر وبانتمائه إلى الآخر ازداد اندماجه في الجماعة

### الحركة الثانية :

الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة .  
وبالانتماء إلى الجماعة تعمق توحدها مع الآخر

إن فوزية ، برغم دورها المتمثل لفكرة كملاتنا إلى كملاتنا  
والجماعة ، شخصية حبة لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعي المختلف  
عن محيط البطل ، فهي تنتمي إلى أسرة برجوازية صغيرة ، والدها  
موجه متحرر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته  
بمجردها في الأقاليم ، وعندما تستنكر بعض ذوي قرباها اشتراكها في  
مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قاتلاً وكلموها هي .. أنا أبوها مش  
سيدها . ( ص ٢٦ ) وهو كذلك لا يمتزج على زواج ابنته من رجل  
أبوه عامل درية في مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك  
« أنثى » ، وأنثى نافذة الجمال » ( ص ٣٦ ) لها ملامح نفسية وجسدية  
محددة

« نظراتها دائما فيها بريق .. ودائما عينها لا تطرف ولا يطرق  
إليها يحمل .. نظرات دوغري ، لا تخفى شيئا ، ولا تصي غير  
ماظهر صبا ، كلامها واضح وصريح فيه الطمأنينة البالغة ، فيه  
الثقة .. وسلامها دائما له نفس قوته ودائما أصابعها تضغط  
نفس الضلعة بنفس القوة » ( ص ٨٧ ) .  
إنها في الحقيقة امرأة إنجابية ، تكاد يبرود بايجاسها وحرأتها في الأدب  
القصري الحديث

« ليه هاودنى وكنت لحظة الحب الجميلة دي بالتفاني ؟  
الحب لا يافش .. وإذا بوقش يبدل .. الحب يتأخذ ..  
يتأخذ كده . قالتها وشت على أطراف أصابعها وقبلته » .  
( ص ١١١ )

إن هورية تقف على الطرف النقيض من سائق وتمثل الصورة

الإيمانية لمفهوم المرأة : « الحبيبة » وشريكة الكفاح . سائق ، اليونانية  
المتأصلة المقيمة في مصر ، ليست معتزلة بالمدى المادي فحسب ، بل إنها  
تعاني اعتزاليا مركبا . إنها تتردد على يحيى يوب ، لكنها لا تأتي إليه بدافع  
الحب ولكن لتفزع على شخص يجيبها ونحس أنها مرتبطة به بشكل ما  
لأنه يجيبها . ( ص ٢٤٦ ) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن  
حبا الحقيقي هو لزوجها فإنها لا تعارض في استمرار حبه لها ، بل تدعمه  
بدوام ترددها وتلتهمها على قراءة خطابات إلى تومج مشاعره . ولكن  
إذا حاولت مراوغة هذا الحب والاقتراب منها لتراجع إلى الخلف مذمورة  
وتتهمني أني بدائي وطلب . ( ص ١٩٤ ) . ويبلغ اعتزالها دروته في  
لحظة ضعف اتانيتها عقب مكاشفة يحيى لها بحقيقة مشاعره « إنها تطلب  
من أن أدعها ، مستسلمة ، وتطلب مني أن أدعها وبكى ، أحترها  
بذراعي وهي مستسلمة إلى صغرى وتطلب مني ألا أهملها وبكى » .  
( ص ٢٢٠ )

إن موقف سائق في حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل  
وليس نابعا من عاطفتها بحره

« كنت أعتقد أني لن أتأثر ولكنك هوستي بجيك لي ، أهدني  
من حياتي ومن نفسي .. وأنا أحب حياتي وأحب زوجي  
وأنت صديق .. لا شيء غير هذا . لماذا أنت مصر على أن  
أحبك ؟ لماذا ؟ » . ( ص ٢٨٧ )

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صدى في تكوينها النفسي  
والفكري . فهي بدورها تقوم بعملية إحلال وتعرين لتقيم الحقيقية في  
حياتها

« إنني مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة لها  
بلادها وتهاجر تصبح كالركب الذي يرفع علم بلاده دائما وي  
أني مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية » . ( ص ٧٧ )  
وتتوارى علاقة سائق بالعمل السياسي في مصر مع علاقتها بيحيى ، إن ما  
يشدها إليه ليس الرجل حبه وإنما الكاتب

« حتى حالة الاستسلام التي كانت فيها لم أهدنها أنا الرجل  
فيها .. كتابي هي التي أهدتها » . ( ص ٢٢٢ )

إن طبيعة العلاقة بين سائق ويحيى حالت دون أن تساعد البطل  
على رآب الصدع بين ذاته الذاتية وصورته الخارجية ، وكذلك  
اعتمادها ما كان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعرض اهتزاز  
القيم السياسية والاجتماعية الأخرى في حياته . لقد تعرف يحيى على سائق  
في صرة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسي  
وأسلوب العمل الذي كان يمارسه في الواقع . وقد قرر قطع علاقته  
بالتنظيم . ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار . « ونحن عرفنا سائق فرحت  
ولعل جزءا كبيرا من فرحتي كان واجعا إلى أنها جعلتني أؤجل ذلك القرار  
إلى الأبد ، وجعلتني أعود نوبة طريق كنت أكرهه رفا عي » . ( ص ١٨٦ )  
إن المرأة هنا تعبر عن الإحباط في الانتماء إلى العمل  
السياسي ، وإحلال لثال زائف مكان المثل الأصلية « فالعلاقة بينها ،  
إذن ، ليست سوى إحلال عشاق كان لابد أن ينتهي بالإحباط  
والإحباط ، على نحو يضعف من خطورة الصدع الأهم في نفسه ،  
الذي يقودنا إلى مناقشة المستوى الثاني لاعتزاز البطل

(٤)

إن يحى نجاته الرعة في الانتماء بل أصوله الربعية ، ونكه ما يكاد يجد نفسه في قرينه وبين أهله حتى يبدأ يتناقص مع نفسه «ما أكاد أصبح في قلب بيتنا حتى أبقى وأحس أنني محرم آمن يلهو في المدينة وأهله هنا حفاة عراة غلابة طيول» . (ص ٤٨)

ثم ما يلت أن يشعر بالصيق والانعصال عما حوله .  
«كل ما أحسه أن بين قوم غرباء أخرج عليهم . وبطنت قلبي من أجلهم . ولكن أدرك أن قد أصبح بيني وبينهم شيء» . (ص ٤٨)

ويدأ في اتحال الأعداء للفرار ، ويعادى القرية حاملا معه ندمه وعجزه في نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعليه فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك . تبعده «عن ابن القرية المدين لها» . (ص ٥١) ، وتصله بآين المدينة «المدهول بأهوائها» . الضائع فيها . الضائع يوما أن يخضعها ويتحكم فيها» . (ص ٥١) . وعلاقة بيني بمدينة تعادل علاقته بالمرأة ، فضياع سائق يمثل لديه «ضياع المدينة الوهم في قرية الواقع المريب» . (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع يكرس علة البطل في داخل ذاته . ويفقده القدرة على التعامل مع الحياة . فيظل حارح لأشب . يرى العالم الخارجى خطرا ملحا يهدد وجوده ، ومن هنا يشتأ حواره من مواجهة الحياة التي تبدو له كتلة واحدة متحمة ومعادية هو خارجها

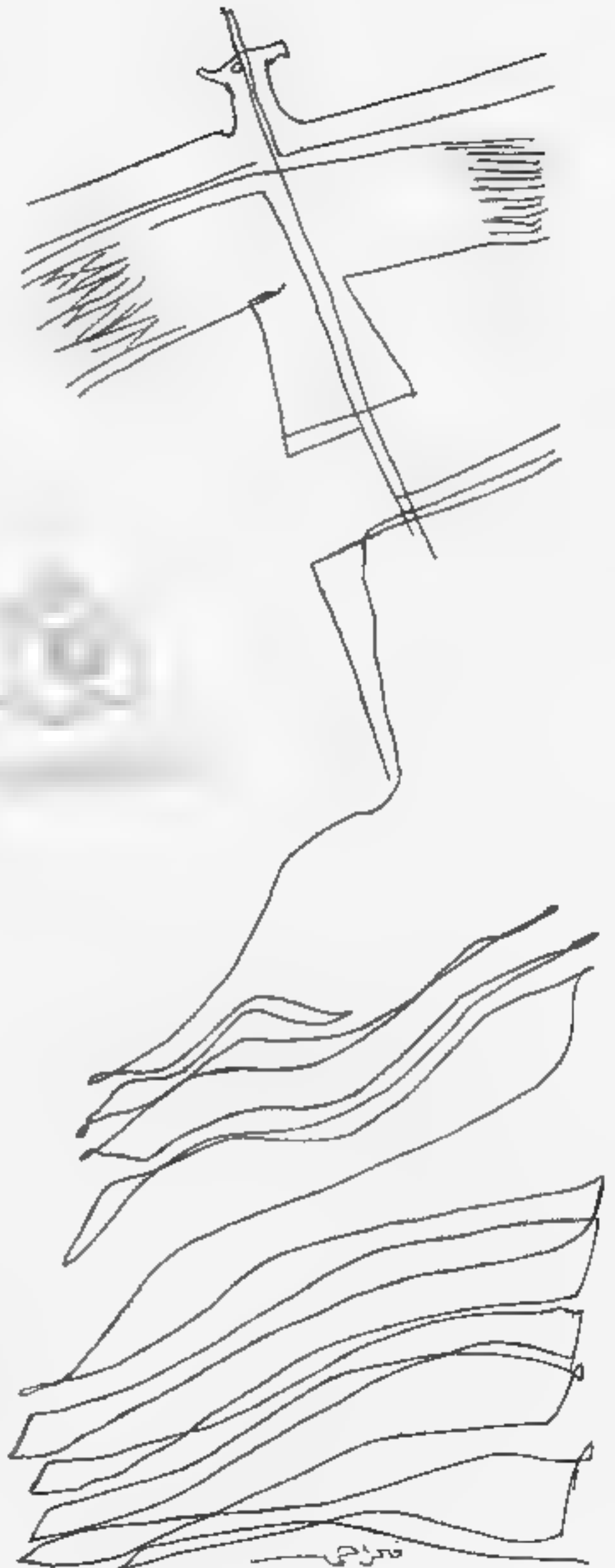
«كنت أحيانا أبقى من مهام وظيقت وأتفرج عليهم (المعال) وأنا حائر مذهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ، نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المطلق» . (ص ٦٧)

«كنت أحس أن تلافيا خطيا يسرى بينهم (المعال) كالأسلاك غير المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطيور الطويل المتحرك صولى» . (ص ٦٨)

إنه يرى جماعة المعال المرصى أمامه «كالعصاية المتعاطفة قبلا» . وإلى ورجعت على ظهها الأدوار» . (ص ٦٨)

واعتزب البطل من جماعة المعال لا يرجع إلى تكويه النفسي محب . بل إن هناك ظروفًا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عيشه من طبيب يقوم بمحصى المعال للرصى ويصفى لهم الدواء ويمسحهم بالإحارات . إلى مجرد ستار للضارصين منهم والمحتاجين على القويين والقرارات التعسفية ضد المعال . في غيبة فاعلية النشاط النقابي وتوضو أعصاته مع إدارة الضائع . على نحو أفرع العمل من كل فمه حقيقته

«كنا في زمن تصنع فيه القبايات وتفرغ ويتاجر بسكرتهم وأمانة صدايقها . وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم المعال أن تؤخذ الأجارات بالشعيرة» . (ص ٢٠٣)



وفي لحظة مواجهة حاسمة بين يميني والعمال المتأربين يكتشف يميني خضعة موعده مبهم . وسبب عدائهم له : إنها

« لحظة جعلت جدراننا كنت قد ألفها لنفسى وعشت أنحرى بها تنهاوى ونهار .. ولم يعد أمامى إلا أن أرى ما كنت أجهله وأتعامى عنه ، إذ لست في الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم في مصائرهم .. كنت أقول لنفسى أنا مع العمال .. فهأنذا في ساعة الحشد أختار جانب الجهاز الذى انتهى إليه وأدافع عنه بدفاعى عن نفسى ووظيفتى » . (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تتفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى عبر الفئة التى يتسبب إليها بالمولد والفئة التى يدافع عنها بالمكر

إن انبساط الإيمان بالعمل المهي ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه امبار آخر أكثر خطورة . قوس المدعائم الأساسية بسية الشخصية ، ذلك هو الإيمان بتجدي العمل السياسى الذى كان يخوض لخماره

« بدأ يحطرى أحيانا أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت فيه ولقيت أهم سنوات عمري أعرض لا يمكن أن يؤدي بنا إلى ثورة حقيقية تنقل بلدنا » . (ص ١٨٤)

غير أن يميني ظل يمرض على اسمه الإيمان بلا إيمان . ويحفل « البحث عن طريق آخر أكون مفتنعا به ويصحتة ومؤمننا بفائدته » . (ص ١٨٩)

وعلى الرغم من اندفاعه واستمراقه في حصى العمل فقد ظل شئ في نفسه يصد عن الإيمان الكامل ، ويحول في نفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ، ذلك هو الرغبة في التحقق من حلال عمل جماعى يمح للحياة معها .

لقد انحط يميني في العمل الثورى وإن كان اقتناعه بذلك يتخلط به الرهص والقبول ، فقد كان مؤمنا بالإطار النظرى للمكر الشمولى . شاعرا بطريقة « غريزية تلقائية » (ص ١٨٢) بعدم ملائمة أسلوب الثورة لأوربة لطروف الواقع المصرى . لقد كان في الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكى .

« في عمنا الثورى .. كنت لا أطبق كل ما عنت إلى الأساليب الأوربية بنظامها ولورننا ، كنت أحس دائما أنها غريبة عنى بقدر قرب النظرية منى . أحس أنها أسلوب ثورى عوججاني . وأنا في حاجة لطرق أخرى من صنعنا عنى » . (ص ١٨٢)

« كان يتكلم (البارودى قائد التنظيم السرى) عن مصر ، ولكنى كنت أحس أن (مصر) التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكنى أحس في أعماق أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا في الكتب » . (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرهص المصر فقد انحط في العمل السياسى « بنفس الشعور المركب للتناقض اندمجت في الحركة الثورية وكل ما حدث أن اتدماجى هذا كبت اعتراضاتى وشعورى بالغيرة ، بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذى أرى فيه الأوربية في كل شئ » . حتى في الثورة . هي المثل الأعلى » . (ص ١٨٢)

إن الإحراق في إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع - القرية . والواقع - المرأة - يؤدي به إما إلى الحرب من « قرية الواقع الرهيب » (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسى ، فتصبح سائى « فروع وأسمى وأعظم » (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته . وكما لا يحل الحرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسى والاجتماعى فإن اعتبار « الأساليب الأوربية » مثلا أعلى في العمل السياسى لا يؤدي بلوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثورى ذاته . إنه في حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا في اكتشاف طريق يعبر حقيقة عن « مشكلات بلادنا بالطريقة المهي » . وباللغة التى يفهمها شعبنا » . (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة ونصد من وفعال لطروف العمل السياسى من أجل تطويعها لتعبير الواقع ، أما الحرب فهو مكوس أو سلاح لا بد أن ينتهى بانبطل إلى تحول جبرى في فكره السياسى والاجتماعى . لقد أصبح مؤمنا بأن « الإنسان نفسه - بوعيه ولا وعيه ، وبصوابه وخطئه . هو الحقيقة العليا » . (ص ٢٧٦)

وكان طبعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر « أصبحت لا أؤمن كثيرا (بعدة) قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التى تؤمن نحن بها » . (ص ٢٧٢) في حين تراجع لديه دور المثقف الثورى ليقصر على نشر الوعي بين الناس بأن

« سيجي لهم فرسا أكبر وأوسع لكنى يحددوا هم أهدافهم ، ويسموا نحوها بالسرعة التى يرونها تناسب ومقتضىهم » . (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لا تنكر فحسب ، في تحوله إلى الإيمان بالقوى الفردية ، واستبداله بالمكر الثورى المكر الإصلاحى ، بل ترجع في الأساس إلى إدراكه لحنية معناه الأول . واكتشافه لطبيعته ذلك للسمى المتدبة . ومن هنا فإن موقفه يعد في حقيقة الأمر نهاية وليس بداية . إن السحرية الكامنة في هذا الموقف حطت ناقدا مثل « لو كاش » يوجز تمريره لذلك الخط الروالى بقوله « لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت للرحلة » . (ص ١١٣)

(٦)

إن البطل في « البيضاء » يجمع بين التكوين النفسى لبطل المعصل في رواية المثالية التجريدية Abstract Idealism وعمودج البطل في رواية رومانسية الاستبصار Romanticism of Disillusionment إنه مثل جون كيهفوت ، يشطع إلى

- صانقي

فقطرت إلى باستغراب قليل وقالت :

- ما الأمر يا يحيى - آه ما الأمر ؟

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه . يأتي الفصل مهترا على نحو يسى بالنتيجة النهائية

« ولنجفت يدي وأنا أحملها فوق طاقتها لترتفع ثم تستقر فوق كتفها ، وظلت ترتجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النحيل . لم أكن قد رقت هذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شيء للظروف والصدفة ، ولذا قلت بعد تردد

- ما رأيك ؟

- فقلت بنفس الدهشة

- في ماذا ؟

إنه في اللحظة التي بدأ فيها لمواجهة كان قد قرر العهد للترجيع

« قلت وأنا أصحك لأحيل الموضوع كله إلى بكته . حتى إذا

فشل المشهد لا أصعب غيبة أمل كبيرة

- فما قلته في ذلك الخطاب .. أذكرين ؟

وعندما تنجلي حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المصادرة :

« حدث كل شيء بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد .

وكنّا لا نزال على وقفنا بجوار « اليك أب » .. وأنا أنظر إليها

نظرات نحفل بالملفت والكراهية وخيبة الأمل ، وأكثر من هذا

فيضان عارم من الحجل ، نحفل بها ومن نفسي » . ( ص ١٠٥ - ١٠٩ )

إن إضحاك البطل في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيري في كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن ترتكز على أساس مادي . فسانقي « لزوع وأعظم وأسمى » ( ص ١١٤ ) .

والبارودي « أكاد أرفعه إلى مرتبة القديس » كانت آراؤه في نظري هي دائما أسلم الآراء ، وذكاه أحد ذكاء » . ( ص ١٧٩ ) إن استخدام أصل التصليل هنا تجريد لطبيعة العلاقة ، ودليل على تيمعها وعدم تحدها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعي . ونحوها إلى عصر هادم للشكل الفني .

أما الشكل في « قصة حب » فيعتمد على حركة أساسية . قوما التعامل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم فحجرة من القصر من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التي تتجلى المصالحة بين القيم التي يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعي . إنه مثل « فيلهلم ميستر » يحكم هدف معين ، هو تطوير ملكاته الفردية في إطار المجتمع الذي يسعى إلى تطويره . وهذا تصنع الرواية - مثل رواية التكوين النفسي والفكري Bildungsroman - شكلا من أشكال « أصبح الرحول

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمرة يبدأ من موقع معابر ، إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحديه بها ممكنا . إنه يرتكز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النص بالواقع الثابت للمح داخليا ومن ثم يصبح

قيم مبهمة في مواجهة نهاى المثل في الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يصاعف من تشبه بدائته ، التي تحول بدورها دون دحونه في علاقة إيجابية مع العالم . كذلك ترتكز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته العنصر البالي الأساسي في الشكل الروائي . إن قدره المتداخل يسوقه بإرادة لا راد لحبروتها ، هي - في الوقت نفسه - إرادته . إلى إضحاك محتوم وإحباط نهائي . كذلك يقترب البطل من « بولوموف » مثل قلوبير . فيحاول أن يقيم حوارا حرجا بين الذات للشظية والخارج المتناقص معها . لكنه لا يلبث حتى ينكر كل شيء ، ويتبدد إيمانه في كل القيم التي حاول اعتناقها . وعندما يهزأ عالمه أمام نظريه لا يجد حرجا في أن يكشف في قسوة عن عركته ووحشته الروحية الخفية . ووقوفه أعزل في مواجهة الرمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار في « البيضاء » يتجلى في شكل يرتكز أساسا على التوازي والمقابلة بين المعركة المصممة من طريق المولوج ونقيضها المعلن عن طريق الحوار ، متحدا نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالي :

١ - الاحتشاد لمواجهة موقف ما .

٢ - تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسوية وتأجيل المواجهة :

٣ - لإضحاك في المواجهة

٤ - الارتداد إلى الذات وإدانتها .

ولعمد من المفيد في بيان هذا المسح أن نقوم بتفصيل بعض المواقف

« كنت قد صممت على نهد كل تلك الوسائل الملتزمة آ على أن أهرق لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شيء » ، وأن أنقل النتائج بشجاعة مها كانت »

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهبيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ في تفكيكه : « واعترافات كهذه لا تم إلا في جو معين .. ولهذا دقي قللي »

وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتبين السلوك مع العزم :

« جلست صامتا وقلدت لها سيجارة .. وجلست فلدحن في صمت »

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة

« وبدأت حديثا مصمما عن الشقة الجديدة » .

« وعندما إلى جلستنا وبدأنا حديثا في السياسة » .

وهو يلجأ إلى الإمعان في تفكيك الموقف لتبرير التسوية في المواجهة : « كنت طوال الوقت أفكر في الخطوة التالية ، والطريق إلى الخطوة التالية ، وكل مرة في كيان تنأى للخطوة ظلت أنظر لها طيلة الأيام الماضية » . « وكنت من لحظة أن جاءت أقول لنفسي : هه الآن . ثم أصل في الخطوة التالية » .

« ووجدت جسدي يقشع فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد حانت ، فقلت لها

- فسمع « رحا نيوف » !

ومضت مستلما إلى « اليك أب » . ووقفت بجانبها قلت لها .



نحله من أجل تعميق جلوس هذا الإيمان بحثا يعادل الحياة ذاتها ، ينسج إليه بقوة الصدق وليس بقوة الواجب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فيها من خلال بنية روائية متماسكة . فالفترة الانتقالية في الرواية تشير إلى طرف الخيط الذي ينسجه الكاتب في مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو لحظة تنوير *dénouement* مرسومة ومخططة وتبدأ الرواية هكذا

ولست أول لحظة تروى في شبرا البلد بداية خط فقط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . نجد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. ونجد المهمل .. ونجد في يوم يناير ذات حمرة ..

إن حمرة الفرد تأتي بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ، كما أن رحلته من هذا الموقع إلى قلب الناس ، في المشهد الختامي للرواية ليس لتجسيدا لها لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى للحياة . ويصور لكاتب في نفس الفترة الحركة الأساسية في الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع ، وبينها غزل في خلفية طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمرة والواقع ، وإرتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التفرق بين مركزية المكان (القاهرة) كما يذكر من موقع البطل الهوري .

ولحظة التنوير في الرواية تتجلى في مستويين متعاقبين ، يمثل أولها في التوحد مع الآخر . ويتحقق ثانيها في الانتماء المجتمعي . ويحفظها الكاتب فيها باستخلاص العناصر الصالحة لتكوين المواقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللغة بمهمة

حيوية ، فبدو الأنماط متداخلة ومتشابكة في مسبح معمم من المشاعر والأحاسيس ، يصنع للمستوى الأول للحظة التنوير

«كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة في يده ، وفورية في قلبه ، وحمرة في عيبيها ، وابتناسها لا تزال ترتجف ، ورجفها في أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه . وأفكاره غالبة . والعية في ملاحها . وغيبها طالت ، ثم جاءت ، ومحبها سعادة . والسعادة في صدره . وفي صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفي وضوحه هيام . وهيامه خائف ، وخوفها يتلاشى ، وخوفه يمت إلى الأمام . وبالأمام كان يهتر ، وهديره الآن مسرع ، وهديرها طائر . والقهوة هي الأخرى قد بدأت تزن وتلور » . (ص ١٠٩)

إن هذه القنوة ذاتها تتحقق على نحو آخر في لحظة كشف باهرة «وبدأ له الأمر مستحيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذي ظل يبحث عنه ليهرب من مطاردته ، ومن الناس الذين قد يتطوعون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم » (ص ٢٠٢)

وإذا كانت «اليضاء» تمثل الوجه المسمى من مشكلة الغزوات البطل المعصل وانباته فإن «فصحة حب» تنطلق من رؤية «محمية للحياة» تقوم على الإيمان بصكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون مأميا للواقع ، فإن «فصحة حب» تعبر عن لحظة نادرة في حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن مرة تعاظم الوعي الجماعي خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معرولة عن كثافة الحياة وكلبيتها .

## • هوامش

- (١) Ibid: pp. 117, 20  
ويطلق جولدمان في كتابه «نحو رؤية اجتماعية لرواية» على هذا الخط الرأسي اسم «الرواية النسب» - أنظر  
Towards a Sociology of the Novel
- (٢) Goldmann; op. cit., p. 3
- (٣) طبع بركات . اختراجه طبع العربي - المستقبل العربي (٢) ، ٧ / ١٩٧٨ .  
ص ١٠٩ - ١١٢ . وأنظر أيضا «الاغتراب» - عالم الفكر ، إبريل - مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ - ٤٠
- (٤) يوسف إدريس ، «اليضاء» ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠
- (٥) يوسف إدريس ، «فصحة حب» ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للنساعة والنشر ، ١٩٦٧
- (٦) من أهم البعثات السيرة لشخصية البطل المسمى تنكاس صورته على الآخرين . هو ينكس ذلك على مرقته لتزده إليه فصيح انمكاسا للانمكاس .  
أنظر أفنان القاسم ، الرجوع للمنطقة للبطل المسمى في «وشم» عبد الرحمن هيد فريسي - القابض ، نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٨٥
- (٧) أنظر الدكتور شكرى عواد ، «مخارج في الأدب والنقد» ، دار الكاتب العربي للنساعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٥٥ - ٢٥٨  
فريد من التمهيد من علامة البطل فليجعه امير كذلك  
- شكرى عواد ، البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١  
- أسعد الهوري ، البطل المعاصر في الرواية المصرية ، منشورات وزارة الإعلام العربي ، ١٩٧٩

- (١) Goldmann, Lucien: Towards a Sociology of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press, pp. 11-13.

(٢) حل الرزم من أن تنوير يتنق أسما إلى الرحلة الواقعية فإن بعض رواياته ، خصوصا «مدام بوفاري» Madame Bovary ورواية «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale تمتد من روايات الرحلة لانكالية ، التي تهتم بالتحليل النفسي للبطل وبشكائيه وضعه في المجتمع

- (٣) Goldmann; op. cit., pp. 1-16

يرى جولدمان ضرورا انصار مفهوم البطل المعصل حل فعال رواية ميا - مثل رواية «دون كيخوت» Don Quixote ، لسرفانتس ورواية «الأحمر والأسود» Le Rouge et le Noir لسندس ، ورواية «مستدام بوفاري» Madame Bovary لفلوير ، ورواية «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale . له أيضا في حين لا يطبق هذا المذهب على روايات بزراد مثلا ، حيث استطاع ان يخلق حقا روائيا حادلا ، يرتكز على قيم عروية خالصة

(٤) التروية دور فة من اشراء للتحول ، كانوا ينظمون الشعر لفتل النزل العفيف بلغة حروب قرسا ، في الفرجي الكلي عشر والثالث عشر ، وعظمت المناطقه الأساطير في شعرهم في عبادة لفرقة وتقليدها . (أنظر مجدى وهب . معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٥٨٩)

- (٥) Lukies, George: The Theory of the Novel - MIT press 1971 pp. 104-116.

# وجهة النظر

## الرواية المصرية



تعد «وجهة النظر» من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خصوصاً لما يتعلق بالرواية الحديثة في الخصب الأخيرة من هذا القرن . فقد أكد «هري جيمس» الروائي والنقاد المعروف أهميتها في أواخر القرن التاسع عشر ، والنقاد مهتمون بها ، بحيث لا يكاد يجنو مؤلف في النقد الروائي الذي ازدهر بشكل ملحوظ في العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل في موضوع وجهة النظر

وستحاول في هذا المقال دراسة «وجهة النظر» في بضعة نماذج من الرواية المصرية ، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد في هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائي ، بل قد يكون ثلاثي الدلالة ، فقد تعني «وجهة النظر» فلسفة الروائي ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية ، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي «العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية» ، وهو ما يرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب - أحياناً - الفصل بين فلسفة الروائي ، وما يختاره من أساليب فنية .

وقد استخدمنا هنا التعبير العربي «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزي point of view ، وهو التعبير الذي استخدمه هري جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه . بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته ، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في ظهريه كـ «زاوية الرؤية» مثلاً .

### أنجيل بطرس سمعان

«وجهة النظر» قد أصبحت في رأيه «نقطة التجمع rallying point» للحركات المختلفة في محور لرواية

وفي محاولة لتصوير الاهتمام المتزايد ب«وجهة النظر» يقول ستيفيك : «لعله من الخير عند تناول أي رواية حديث مثل كوبراد أو هوكر . أو فرجيا وولف ، أو مان . أو كامو . أو جويس كاري . بشكل مفيد . أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لا أن تفرصه التحارب الحديثة لكاتب الرواية حسب . بل نظراً للاتجاه الحديث كدليل . نحو الاهتمام بالعقل للدرك»

وهو في هذا على حق ، فقد أصبح «الوعي» - على نحو ما يسمى به «العقل للدرك» في المعتاد - لا مجرد أداة عية لنقل الأفكار والأحاسيس ، بل أصبح هو الموضوع الرئيسي في كثير من الروايات الحديثة . ومع ذلك فلسنا الرواية الحديثة أو الرواية المعاصرة وحدها هي التي تتطلب إدراكاً واضحاً من جانب القارئ «لوحة النظر» ، بل إن

كتب سافد المعاصر فيليب ستيفيك بقول : «وما كان تعبير وجهة النظر تعبيراً غير موفق ، إذ يمكن أن يشير - بنفس الدرجة - إلى الاتجاه لعنف (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) للعمل ما ، أو إلى موقف مؤلف الواحداني الذي ينصح من النعمة Tone المشتاة نحو الموضوع الذي يعالجه (كأن تكون نعمة ساحرة أو سوداوية مثلاً) . أو إلى الزاوية التي يروي بها العمل القصصى»<sup>(١)</sup> ثم يضيف : «وبالرغم من أن هذا التعبير به أكثر من دلالة أو معنى . فإنه - في معناه الثالث - قد أصبح أمراً ثابتاً . ولم تتجع المحاولات في أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «بؤرة السرد Focus of narration» مثلاً .

ويؤكد هذا سافد - لدى يستعرض نماذج من النقد المعاصر في كتابه «نظرية الرواية» - أنه ما من ناحية من نواحي التكنيك الروائي قد توطئت وحلفت . واختلفت شأنها الآراء مثلاً حدث لدى نقاد الرواية في العصر الحديث على الأقل ، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر» ، بل إن

ذلك يتعداها إلى غيرها من أنواع الرواية : « ذلك أن مهمنا لوجهة النظر في الرواية يحدد - إلى مدى بعيد - إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل نعلم من الواجب أن نعرف - ولو بشيء من الارتياح - بأن حكم عن قيمة روائية يتوقف - في الواقع - على إدراكنا لوجهة النظر »<sup>(١٧)</sup>

ويخصص هذا الناقد إلى أن دراسة « وجهة النظر » ، وما تثيره من مضامين قد تبدأ بالتكثيف وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة وهو في ذلك على حق - كما سرى - فيها ميل عن موضوعية الروائي الفنية ، بعض من الصعب أو استحبال الفصل بين اهتماماته الفنية أو الخيالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هي : من صاحب « وجهة النظر » في الرواية ؟ هل هو الروائي ذاته (فيكون أو تولى أو يجهل حتى أو يوصف بخيريس مثلا) أم هو الراوي الذي قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية بها ؟

فإذا كان الروائي ذاته هو صاحب « وجهة النظر » ، فإن أي مدى ينعكس له أن يقتسم العالم الخيالي الذي يحلفه ليحاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه في أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية ، أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام الناقد بوجهة النظر ، وارتباطها بالناحية الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

فإذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية ، بوصفها وحدة عضوية متكاملة ، من ناحية ، وصدى للصور الروائي أو الراوي - إذ لم يكن التمييز بينها إذ ذاك أمرا ذا بال - في الرواية الواقعية المتنافضة ، ذلك الراوي العارف بكل شيء omniscient ، والموجود في كل مكان omnipresent ، الذي لا يجد خصاصة في تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية . بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه ، يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه .

وهكذا كان الراوي أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث نبرة ، ويخفى نارة أخرى ، يحاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه في أحداث القصة - وهما يصدره من أحكام ، وأحيانا يتعدى كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده

وبعد كان ارتباط ذلك - خصوصا في حالات الغلو في استخدام ذلك الحق - بالإحلال لغير الإيهام بالواقع الذي كانت الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر والقرن الأكبر من القرن التاسع عشر في أوروبا تسمى إلى حلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر - أو تحديد دور الراوي و. بخاصة سواحي الرواية المختلطة - بعد عاتق هنري جيمس مثلا على أحد الروائيين - وهو الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب - تماخره بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء بأحداث رواياته وشخصياتها . وبعد هذا مثلا من أمثلة « نمو » كما نجد على فاكيري اتحاد دور « محرك الدمي » الذي

يقدم عرضا للشيء وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياته مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أسباب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائي ، ولكن نظرهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة ، فبهم من فصل مثلا بإسناد دور الراوي « لشاهد العيان » ، الذي يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إعطانا في تقوية الإيهام بالواقع ، وسهم من ادعى أن دوره لا يعدو نقل وثيقة وقعت في يده أو تحقيقها . ول كننا للحالين نستخدم الروائي ضمير المتكلم « أنا » ، فتحددت بذلك « وجهة النظر » وبمجال الرؤية « على نحو ما » ، علاوة الجدل عند استخدام الراوي الغائب « هو » الذي يشع أسلوب « العارف بكل شيء » ، حيث يصبح لتحديد وجهة النظر أكثر صعوبة . ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوي يخصص الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعنى هذا اقتضاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعنى أيضا قيده بالعطيق وإصدار الأحكام ، مع ما في ذلك من ضرر في الرواية في رأي بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التي تقدمها في رأي البعض الآخر .

ويربط الناقدان « روبرت شولز » و« روبرت كيلوج » بين الفصص الذي يحاكي الواقع وبين ظهور « شاهد العيان » ويشيرون إلى أن « الاهتمام بتفاصيل الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التي بعدها علامات مميزة للواقعية في القصص ، هي الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان »<sup>(١٨)</sup> . وهما يذهبان إلى أن ما يشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية في بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل « الكوميديا الإلهية » و« رحلات جاليليو » ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل « هول فلاندرز » ل« ديابل ديفو » ، و« بامبلا » ل« سمبول ريتشاردسون » ، من روايات القرن الثامن عشر في انجلترا مثلا ، إنما يرجع جريا إلى نوع التلوين الذي يصفه الراوي شاهد العيان أو راوي السيرة الذاتية على الأحداث التي يرويها<sup>(١٩)</sup> . أما الراوي « العارف بكل شيء » ، فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمي الذي يجمع بين الخلق والتأريج . وينتم إلى راتعة « صرفتيس » المسماة « دون كيشوت » وبعض الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا في القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات قديمة في أعمال مثل « الحرب والسلام » لتولستوي ، و« مبدل عارش » لجورج إليوت ، و« الأحمر والأسود » ل« ستندال » ، و« سوق الغرور » ل« كركي

أما في بداية العصر الحديث ، فقد ثار النقاد بقيادة هنري جيمس على هذا النوع من الراوي ، وعلى الرواية التي يظهر فيها . وأكد جيمس أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة في كتاباته النقدية ، وخاصة في المقدمات التي كتبها لرواياته في طبعة نيويورك اعتمدت لأعماله (١٩٠٧ - ١٩٠٩) التي شئت - لأهميتها في مجال النقد الروائي - بكتاب أرسطو « فن الشعر » . طالب جيمس باحتفاء للمؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها ، وذلك عن طريق « مسرحية الحدث » أو « عرض » وليس عن طريق « السرد » أو « التلخيص » . ومن هنا برزت

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة ، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول : «إذ ما كان» «الصدق» «التي مسألة» «تصوير ملزم **Compelling rendition**» أو خلق إيهام بالواقع ، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم ، إنما يصنع حقبة إصامية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده . وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر»<sup>(٩)</sup>

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التي استخدمها جيمس وهي هي أن تحكي القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها ، ولكن بصير العائب ، فبغري القارئ الحدث كما يمكن على وهي شخصية مشاركة في الحدث ، أي إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعي ، وبذلك يتفادى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالصدفة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم . ولتفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى «موجز» لما حدث ، نرى الحدث في أثناء وقوعه ، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية وهو يصعد التفكير والحكم .

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية ، والثورة على الرواية الواقعية في عصرها الذهبي من ناحية أخرى . ومن الخبير بالذم أن هري جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في أعماله المتأخرة ، مثل رواية «المسفرة **The Ambassadors**» مثلا . أما في رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير العائب في معظم الأحوال ، ولكنه يمتنع عن الإفصاح عن وجهة نظره كخلف بالتعليق مثلا إلا فيما ندر . ومن الطريف أنه في روايته «صورة سيدة» التي تعد من أفضل أعماله ، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ ليطلبه إيرايل تولشر<sup>(١٠)</sup> ، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحيانا

ثم جاء جوزيف كونراد وعالج «وجهة النظر» باستخدام أسلوب «شهود العيان» ولم يستخدم «الوعي» كأسلوب هي تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا في العترة التالية ، مع بدايات القرن العشرين ، على أيدي جويس وفرجينيا وولف وروست وغيرهم من كبار الروائيين في فترة التجريب والتجديد ، حين حل أسلوب «تيار الوعي» محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدي للرواية ، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمني ، بل على المنطق الداخلي ، واختصت الأسلوب العام من روائى لآخر .

فإذا هدنا إلى محال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود محال النقد الروائي طوال فترة انتشار الرواية التجريبية في أوروبا وأمريكا ، وأنها أسطرت تحسرا مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية ، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية في الرواية المعاصرة<sup>(١١)</sup> ، أي فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن لم ينته عهد التجريب تماما كما نعلم ، وبخاصة في أوروبا ، وفي فرنسا بوجه خاص

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقى بعض المعارضة حتى في دروة انتشارها ، فقد تصدى «إ. م. هورستر» الرد على بعض آراء لوك ، وذلك في كتابه «أركان الرواية»<sup>(١٢)</sup> .

أهمية «وجهة النظر» أو «الوعي المركزي **Central Consciousness**» الذي ترى مادة الرواية كلها من خلاله ، فيحقق استقلالها عن العمل الروائي من ناحية ، ويصير عليها وحدة وحدانية أو ذهنية من ناحية أخرى .

كتب «نورمان فريمان» ، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع «وجهة النظر» ، قائلا : «استحوذت على جيمس فكرة العثور على «مركز **Centre**» أو «ثورة **Focus**» لقصصه ، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات من داخل الحكمة ذاتها

«وهكذا لما دام المؤلف العارف بكل شيء ، الكثير الكلام ، وغير المقدر للسلوئية ، الذي يحطم الوهم ، ويحكي القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات ، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة مسترددة وحدة ووضوحا وترباطا»<sup>(١٣)</sup> .

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة في وصف ما قام به جيمس من تجارب في مجال وجهات النظر . أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبعت بنوع معين من الرواية ، كان جيمس يمارسه ، ويبدو له بشكل مكثف ، وهو الرواية القائمة على الاهتمام بالصراع (بعض الشيء) بمسائل الشكل والبناء ، ومسرحية الحدث كما أمكن ذلك ، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة . أما نماذج الرواية الواقعية التي أطلق عليها وصف «الوحوش الحقيقية المصفاة» فقد تناولها جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد ، لم تنج منه أعمال روائيين كبار مثل تولستوى وثاكري وجورج إليوت وغيرهم .

وقد برز من هؤلاء الأتباع ناقدان كان لهما بالغ الأثر في انتشار فلسفة جيمس الروائية ، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر . هما وارين بيبش **Warren Beach**<sup>(١٤)</sup> وبرسي لوبوك **Percy Lubbock**<sup>(١٥)</sup> . أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية «وجهة النظر» وتطبيقها على أعمال جيمس ، والتجريب بين وجهات نظر المتعددة وتقييمها

«تفرق بين ثلاث جيمس المحسنة لبؤرة الرؤيا وبين ضمير وجهة النظر غير المدروسة والمفتعلة داخل الفصل الواحد . بل داخل العترة الواحدة . وذلك التناول المباشر الخارجي لشخصيات كالدمى ، الذي يعد شهيدا صارخا للإيهام والألفة لدى غيره من الروائيين»<sup>(١٦)</sup>

أما الناقد الثاني - برسي لوبوك - الذي أصبح كتابه «حرفة الرواية» وثيقة مهمة في باب النقد الروائي . فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين الوعيين المعروفين من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما «التقويم المباشر وغير المباشر» . كتب يقول

«إن الفن القصصي لا يبدأ حتى يرى الروائي قصته كشئ يرى أو يعرض . وحتى تحكي القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف»

واسم «ألدوس هكسلي» إلى فريق المعارضة. وكتب «وين بوث» الذي قدم دراسة قيمة لموضوع «وجهة النظر» يقول:

[حين قال برسي لوبك «إن موضوع الطريقة للشعب المتشاك بأكمله إنما تحكه العلاقة التي تربط بين الراوى والحكاية»، كان عليه أن يتوقع أن نقاداً كثيرين، مثل: م. فورستر سيحتفلون معه.]<sup>(١٧)</sup>

أما فورستر فقد عد للموضوع «مجرد ناحية فنية تامة»، وهو يرى أن الميزة الأساسية التي يتمتع بها الراوى هي المعرفة - التي لا يعرفها عائق - بكل شيء. **Unhindered omniscience** والتي عن طريقها:

«تبتلك ناحية جميع أسرار الحياة»، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز. يسأل أحياناً: كيف عرف الكاتب ذلك؟ ما موقعه؟ إنه ليس متيقناً، إنه يغير وجهة نظره من حدود المعرفة إلى المعارف بكل شيء، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى. إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيراً من جوهر دور «القصاص» إلى كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان تحول موقعه ونقله للحياة الداخلية مقنعاً أم لا»<sup>(١٨)</sup>.

ويرى «نورمان فريدمان» في عرضه لتطوراً المنظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت في أربعينيات من هذا القرن في كتابات الناقد للمعاصرة «لورنس شيرور» الذي بعدها لا مجرد وسيلة لجعل «التقديم» أو «العرض» أكثر ارتباطاً وحملة، أي «شكلاً من أشكال التحديد المسرحي»، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع». «في رأيه» أن الرواية تكشف عادة عن عالم مبدع من القيم والمواقف، وبما يساعد المؤلف في عتقه عن تعريف في هذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط صابط عن طريق أساليب وجهة نظر ووسائلها، فمن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تخيالاته وأفكاره اسسفة وبين تخيالات شخصياته وأفكارها المسقة، فيستطيع هذا الشكل أن يقيم تخيالات شخصياته وأفكارها المسقة بشكل مسرحي عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها»<sup>(١٩)</sup>.

بقى أن نصيب أنه كما دافع أتباع جيمس عن فلسفته الروائية وموقعه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى في فترة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف - الراوى المعارف بكل شيء - «كان من بينهم الأستاذة «كاثي فليسون» في المحاضرة التي ألقاها بمناسبة تعيينها أستاذاً لكرسي الأدب الإنجليزي بإحدى كليات جامعة لندن في مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «الحكاية وحاكيا».

تبدأ الأستاذة تيبسنون تناولها للموضوع بقولها: إن الرواية الحديثة تنعصها شخصية معينة، هي شخصية الراوى الذي يظهر بشخصه

«وليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» وشرح كيف يعرف ما يحدثنا به، ويخاطب القارئ، وعطش، ويسر بالأسرار، ويشملق وينشد. فمن

(القراء) ضيوف غير مدعوين، وليس هناك ترحيب ولا صياغة، فقد أختفى السياق الاجتماعي الذي كان يختصنا كقراء»<sup>(٢٠)</sup>.

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من مطلق الحسارة التي ميّت بها الرواية نتيجة لذلك؛ فالراوى الذي يشار إليه «بالراوى المقنعم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية خرقاء، وليس فيصا من حب الذات والكشف عنها.. بل هو أسلوب أو مسجع **method**، يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة<sup>(٢١)</sup>.

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة، فكثيراً ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المهدد. أن إمكانياتها وتوحياتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من «رواية الإنجليزية في جميع عصورها» و«كما يمكن أن يصعب نفس الشيء» بالإشارة إلى الروسية، وبعض نماذج الرواية المصرية - كما سرى. وتشكل بعض المكاسب التي يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى في أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها، أي التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها، ويصيف بعداً إضافياً للرواية التي تقدم صورة لخاصة، كما هو الحال في كثير من روايات القرن التاسع عشر.

«فهو يصل الماضي بالحاضر؛ يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن؛ يصبح صوت الشاعر الذي يصيف مغفورا جديداً، وبعداً جديداً للرواية. وهذا لا يرى مجرد أسلوب فني، بل شيئاً أكثر أهمية؛ نرى امتداداً لأفق الرواية كله»<sup>(٢٢)</sup>.

أما نورمان دانيال، الذي تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواضح فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شق المهمة التي يقوم بها الراوى أو الأديب الفنان بوجه عام، على خلاف غيره من الفنانين، كالخسور والموسيقى والمثال، بقوله:

«إن الكاتب محرق دائماً بين صعوبة تقديم الشيء ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع - وهو صراع أساسي لجميع أشكاله.. وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباطاً آخره بالكل»<sup>(٢٣)</sup>.

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التي حدثت بهرى جيمس أن ينادى بالتقريب بين الرواية من حيث هي نوع أدبي، وبعض الفنون الأخرى التي لا يعانى روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والمهارة، وذلك في محاولة لتتخلص من اقتحام ذاتية المؤلف لقصته، وهو ما نادى به ت. س. إليوت في مجال الشعر أيضاً

وفي مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر: محاولة للتصنيف»، بدأ «وين بوث» بمعارضة القول بتعصيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفصيلاً مطلقاً، ويشكك في قيمة «تعليقات التي يصدرها النقاد بصدد السرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التي يجب قيامها بين الراوى ومادته، مؤكداً أن هذه المراسم السية ليست هدفاً في حد ذاتها، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفني أو فشله. وينتهي بوث إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب صميم



النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها

وقد قلم نورمان فريمان تصيما آخر من هذا المصطلح ، وهو مصطلح طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي ، نشير إليه في إيجاز ، وذلك يذكر هذه التصنيفات بالتقريب الذي يدل على مقدار المسافة بين الراوي ومادة الرواية :

أ - الراوي العارف بكل شيء والمتحمم للقصة

ب - الراوي العارف بكل شيء والمحايد

ج - شاهد العيان «أنا»

د - «أنا» الشخصية الرئيسية .

هـ - العارف بكل شيء المتعدد المتلقي .

Multiple Selective Omniscience

و - العارف بكل شيء المتلقي - Selective Omniscience

ز - الشكل المسرحي

ح - الكاميرا

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الذاتية في المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة في المصنف الأخير . حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على حكمة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس ابديين يعتمد فيها المؤلف على عدد من وهي الشخصيات أو وهي شخصية متفافة واحدة لتقل مادته

فإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقي من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات في الرواية المصرية . نقدمها أولا ثم نحاول تقسيمها

ومن الحدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التي جاءت متأخرة عن الرواية الأوربية بما يزيد عن قرنين من الزمان ، قد أفادت من تطور أساليب الحياة من ناحية ، وحفظت قدرا من الصبح التي يتضح في بعض عناصرها ، في فترة وجيزة من ناسية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر . من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شيء . ووجهة نظر شاهد العيان . وخاصة في مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية . ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية لسمية لشعرية . ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب في بعض الأعمال الروائية المتأخرة

ولعل الأسلوب الغالب في بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب صميم العائب . كما نجد في «ريب» و «سارة» . «وعودة الروح» . وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقتحامه للرواية فكلا اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامي - كما هو الحال في «عودة الروح» مثلا - كان الراوي أكثر حيطة وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب صميم التكلم «دعاء الكروان» . و«الحب الصالح» «لغة حسن» . وفي كلتا الروايتين نكفي فتاة قصصا

أما في أعمال كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فوجد أمثلة لتطور أسلوب وجهة النظر شكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومارال كتابا وخاصة في فترة السبعينات والثمانينيات خربون معات محتفظة من أسلوب وجهة النظر

التكلم وأسلوب صميم العائب مثلا ليس بالصرامة التي نطلبها ، وأن لأهم بكثير هو أن يحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صمات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .<sup>(١١)</sup> وهو في سبيل ذلك يقدم في معناه تصنيفات للراوي ووجهه النظر «أكثر تعصبا» ، وكما يرسم «أكثر ثراء» .

عابدا أردنا بقاء نظرية سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن بوث لم يقدم إلينا عددا أكبر مما جعل عبءه من النقد . بل يطلق عليه نسبته وصية لا تكاد تفلو من التحدث في بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فحاول نقل شيء منها إلى لغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والفصاحة في اللغة

يبدأ بوث بالتعريف بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف

(أ) المؤلف الضمني ( ذات المؤلف الثانية ) Implied Author

(ب) الراوي غير المتصل ( غير المسرح ) Undramatised Narrator

(ج) الراوي المتصل ( المسرح ) dramatised Narrator

ولفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثاني ، أما «شعاع» لتصنيف الثالث يصيب الراوي شخصية معلنة في الرواية . تعلق عن دات باستخدام صميم التكلم نسيانا . وماسم المؤلف لسلطانا أخرى

ثم يصنف «الراوي المتصل» إلى

(أ) الرصد Observer

(ب) الراوي المشارك في الأحداث Narrator - agent

(ج) الراوي الذي ينعكس الأحداث Reflector

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التي تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية . ويتناولها النقد تحت هذه التسميات «معارفة» . «المنعسة» . «البعيد الخيال»

ومن التصنيفات الأخرى التي يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوي ( ووجهه نظره ) والمؤلف ومادته ، ما يلي

راوي الذي يعتمد عليه . والراوي الذي لا يعتمد عليه

راوي الوعي بذاته . والراوي غير الوعي بذاته

( ) الراوي صاحب لامبار Privileged

(ب) راوي محدود Limited

أما لأول فهو راوي العارف بكل شيء . وهذه المعرفة تختلف درجتها من راوي آخر . ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور في داخل الشخصيات . أما الثاني فهو الذي تقتصر معرفته على ما يمكن حصوله عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» «والاستنتاج»<sup>(١٢)</sup>

وكي نسو - شربا ، ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية . من حيث هو تقديم مسرحي معتمد على مشهد وتعرص . أو تقديم سردي معتمد على الصورة . والموجز سردي . ويرتبط النوع الأول بعياب المؤلف . والثاني بحضوره في قصة ذلك من الناحية النظرية ، أما في واقع الأمر فلا تفلو رواية من

وقد اخترنا للدراسة في هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات «وجهة النظر» في فنون الرواية المصرية المختلفة هي :

- قنديل أم هاشم ليحيى حقي
- ميرamar لتجيب محفوظ
- الحرام ليوسف إدريس
- ظرفة المصادفة الأرضية محمد طوبيا

أما يحيى حقي فقد استخدم أسلوب صميم التكلم «أنا» في روايته القصيرة الرنعة «قنديل أم هاشم» ولم يستخدم هنا تعبير «شاهد عيان» عن قصده، فراوي القصة، وهو ابن أحم البطل، لا يشهد جميع أحداثها، كما يفعل «شاهد العيان» في العادة، وهو يظهر في القصة أحيانا ويختفي تماما أحيانا أخرى، ولكنه يقوم بدور مهم فيها. وتضو وجهة نظره، التي ترى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها، قدر اكبر لا من الواقعية فحسب، بل من الشعرية على قصة تلك الشخصية.

يبدأ الراوي بتقديم بذة تاريخية عن جده وعنه إسماعيل، فيحدد البعد الزمني الذي يفصل ويربط في الوقت ذاته بينه وبين البطل بقرعة.

«كأن جدى الشيخ رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة وساتبا للتبرك بزيارة أهل البيت. دفعه أبوه إلى أشرفوا على مدخل مسجد السيدة رباب وعبره التقييد تعنى عن الدفع - فهو رجل عتبه الرحامة يرشقها بقلاته، وأقدام الداخلين والمخرجين تكاد تصدم رأسه.... وهاجر جدى - وهو شاب - إلى القاهرة سعيا للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه الصب. وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم، يواجه ميسرة المسجد الخفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميعة). وكانت» - لأن معول مصلحة التنظيم المهام أن عليها مما أنى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت لسيدان روحه، إنا يوفق في المهر والإفناء حين تكون صحابه من حجارة وطوب! »

وتعد هذه الفقرة مثالا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوي المحدد بخلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية، والربط بين الحدث الذي يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر، طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنا يوفق في المهر والإفناء حين تكون صحابه من حجارة وطوب! - من ناحية أخرى

ويراى الراوي حديثه قائلا

«اتسع المتجر وبورك لجدى فيه، وهذا من كرامات أم هاشم. فما كاد يرى ابنه الأكبر يتم دراسته في الكتاب حتى جده إلى تحارته ليستعين به. وأما ابنه الثاني فقد دخل الأزهر. واضطرب فيه سموات وأخفق. ثم عاد لبلدنا يكون فقيها ومأدوبا. بنى الإبراهيم الأصغر - عسى إسماعيل آخر العنقود - بيته القدر وتوسع رزق أنه مستقبل أبيه

وأعطر. » (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعقيب من وجهة نظر الراوي وإيقاعا من الحدث : «اتسع المتجر وبورك فيه - وهذا من كرامات أم هاشم» ثم يتق إسماعيل، ويؤكد الراوي صيته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله «بنى الإبراهيم الأصغر - عسى إسماعيل آخر العنقود» بن ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل النبوءة وهيئة دهن القارئ، ويدل أيضا على طريقة القصص الماهر في إثارة فضول القارئ لمعرفة ما يلي من أحداث «بيته القدر وتوسع رزق أنه مستقبل أبيه وأعطر»

وتصبح تدريجيا صورة ذلك الإبراهيم الأصغر - عم الراوي - ومخطط آمال أسرته

وأصبح وهو لا يزال صيا، لا ينادى إلا بـ (عسى إسماعيل) أو إسماعيل أفندي، ولا يعامل إلا معاملة الرجال، له أطيب ما في الطعام والمأكلة

إذا جلس للمذاكرة نحت صوت الأب، وهو يثلو أورداه، إلى همس يكاد يكون دوب حنان مرتعش، ومشت الأم على أطراف أصابعها - حتى فاطمة البوية - بنت عمه البتيمة أبا وأما - تعلقت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها. تعودت أن تسهر معه، كأن الدرس درسها، تطلع إليه بعينها المربصين المهرق لأجساد.

بين حين وآخر تحبل دمة متفرقة شخصه إلى شبح ميم فتصحبها بطرف كمها وتعود إلى نطعها. الحكمة صدها تستل في كلامه إذا نطق. (ص ٦١ - ٦٢)

ومن الواضح أن الراوي لم يعاصر تلك الأحداث التي يصورها بهذه الدقة. ومن الممكن أن نتساءل: كيف توصل إلى معرفة ذلك كله؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها؟ وأن نشك في صحة ما يقول. ولكننا لا نعمل ذلك، بل نصدق ونسي أنه ليس «شاهد عيان» فقد استطاع أن يكتب إيمانا به وبصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعي للثقت في عالم الواقع بمحاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بخدق ومهارة. ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتعصبة تعوية داب دلالة كبيرة. هي استخدام الصميم للتكلم بشكل متكرر يعين يقول «جدى... عسى... جدتى» - فهو جزء من تلك الأسرة التي يروى بعض أحداثها، ويرغم أنه يذكرها على بعدها الزمني منه : «لما تثلث فيها هذه الأيام العبدة إلا وجدته (قلبي) يحق بلكرها» (ص ٦٣)

ولعل أهم ما يلفت النظر إلى هذا الراوي بوجهة نظره الشديدة الظهور في الرواية، هو أنه يظهر في الواقع أحيانا، ويختفي أحيانا (يختفي بدهاء طوال فترة وجود إسماعيل في أوروبا مثلا)، ولكنه يعود ليذكر أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر في أمره، أو عجب لشيء معه أو شاهده في لحظة حاسمة من لحظات حياته، كما يوضح هذا التبعيض الموجز بظهوره واختصائه

نزول إسماعيل من البخرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضي لتقديم مسح لفترة زمنية . أضيف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا :

« أقبل يا إسماعيل فإننا مشتاقون ! لم نزل منذ مسح سوات مرت كأنها دهور... أقبل إلينا قدم العافية ، وحذ مكناث في الأسرة ، صترها كالآلة ، وقفت بل صدنت ، لأن محركها قد انتزع منها . آه ! كم بدلت هذه الأسرة لك ! مهل تلمرى ؟ »

فلدينا هنا صل الأمر والمضارع والماضي والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التي تقدر واقعا والجملة التعجيبة واسؤال ، وجميعها توجهات لغوية أسلوبية تصب تلويها حاصلا على صوت الراوي الذي يقوم هنا بوظائف متعددة من الإتياء بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقيمه ، كما نرى في الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوي نداهه إلى إسماعيل :

« ما أنفك وما أنجمل الشباب ! كادت أمه ينسى عليها ، وانعقد لسانها وهي تضمه وتقبل وجهه ويديه ، تشفق وتبكي . يالله ! كم شاخت وتبدلت وصفت صونها وبصرها ! إن العالب في وهم ، يتوقع أن يعود لأحبابه فيجدهم كما تركهم منذ سوات . » (ص ٩٥)

يبدأ الراوي بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن يبه أهله بموعده وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل داته نحو أمه وأبيه واليت

« اعترف لي إسماعيل فيما بعد بأنه - حتى في اللحظة التي كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه من القياس والمقدرة والتقد - لم يملك نفسه عن التساؤل كيف يستطيع أن يعيش بينهم ! وكيف يجد راحته في هذه الدار ؟ » (ص ٩٧)

وفي الفصل التاسع يبدأ وصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم ينهنا الراوي إلى أن ذلك حدث ثم يشهد ولكنه علم به

« علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درديري . » أما الحدث فهو تحميم قذيل أم هاشم ، وثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيتحد شكلين : تعميق الراوي

« لمن الله اليوم الذي سمرت فيه يا إسماعيل ؟ ليتك طللت ياب وم تملكك أوروبا فتعقد صوانك ، وتبين أهلك ووطنك ودينك » (ص ١٠٥)

ويتحد صيغة الحسرة والرتاء ، والتعجب من طريق اسوك ، سلوك الأم والأب .

« سكنت الأم وجهها ، ونأوه الأب وكتم غيظه ، وسكت هامة دموعها مدراراً . » وفي كلتا الحالتين يتمر التعليق بالقصد في القرب ، وبلاغة التعبير . ونوة تأثير تفاصيل السلوك . ويختي الراوي في الموصول الثلاثة قبل الأخيرة من القصة . ولكننا نتج قصة إسماعيل شمع كبير ، ونصمى لا لصوت الراوي فقط وهو يحتم القصة ، بل لصوت أهل

يختي الراوي نغما - بعد الفصل الأول - من الفصلين الثاني والثالث . وفي الفصل الرابع يصف لنا مشاعر الأم وقاطعة التجربة نحو سمر إسماعيل بدراسة في أوروبا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور في الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره

« إني أنجيه صاعدا سلم البخرة ، شابا عليه وقار الشيوخ . كل ما فيه يسى أنه قروى مستوحش في المدينة . » (ص ٨١)

« أقسم لي عبي إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل في أنثته قبقابا . »

« كي وصف لي وهو يتشم سراويله وطولها وعرضها وتكتها المملو »

ومن مظاهر حنق المؤلف الكبير يحيى حتى أنه قد استخدم مويجات من أسلوب الإشارة إلى أحداث الماضي ، دون أن يورط الراوي في ادعاءات لا مبرر لها . يقول الراوي . « إني أنجيه مرة . ثم أقسم لي عبي إسماعيل مرة أخرى . وهنا أيضا يتمر الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة « يحمل قبقابا » ، « سراويله وتكتها المملو » .

وفي الفصل السادس والسابع والثامن يظهر الراوي في أشكال مختلفة : مبتا باحدث ، ومعنا عليه ، ومخاطبا البطل ، وموجهنا لبعض أفعاله

أما الفصل السادس فيبدأ بإشارة زمانية - في حيلة فنية للاختصار الزمن - ثم لحة لبطل العائد ، تلها نظرة مكثمة إلى الورداء ، إلى فترة السوات السبع التي قصاها في أوروبا .

« ومرت سبع سوات وعادت البخرة . من هذا الشاب الأنيق السمهرى القائمة ، للزروع الرأس ، المتألق الوجه ، الذي يهبط سلم البخرة قهرا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستمع الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص في طب العيون ، والذي شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة القدة . » (ص ٨٣)

وفي الفصل السابع حين يحدثنا الراوي عن قصة حب إسماعيل لنتة الإنجليزية « ماري » يقول دون شعور بالخرج - مطلقا على مشاعر إسماعيل ، ومحاولا تعميمها :

« والظاهرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه « ماري » فوجد فيه مربية حب جديد . لأن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن « ماري » هي التي سبت خافلا في قلبه فاستيقظ وانتعش ؟ »

وهنا أيضا نحاصية لغوية تبدو واضحة في الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تمثلي في الانتقال بين الفعل الماضي والمضارع . وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة في الحاضر ساعة وقوعها كلحظة

الحى ، حتى السيدة ربيب الذى لعب دورا أكثر أهمية من دور الطفل فى القصة .

«إلى الآن يذكره أهل السيدة بالحمل والخير» ثم يسألون له المعصرة . ثم ؟ لم يفس إلى أحد بشيء ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أنى فهمت من المحطات والالتصامات أن عمى ظل عمره يحجب ساء ، كأن حبه لم يمتد من تغايه وحبه للناس جميعا .»

لقد بدأ الراوى المحدث ، المعروف للقارئ ، القصة ، وهاهو ذا يجتمعا وقد أصبى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها اسجاح القى باستخدام صوته ووجهه بظرفه بتوبيعات وتلويحات عدة مؤثرة

ومن بين روائع نجيب محفوظ الكثيرة اخترنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل القى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا القى تقدمها ، والقى لا يخرج الشكل القى عن كونه أداة لتوصيلها .

«وميرامار» القى يمكن أن نسمي رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر) الإسكندرية هي مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين «رباعية الإسكندرية» القى كتبها الروائى الإنجليزي «فوردانس داريل» . وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها - شكلا على الأقل - فقد سبقها رباعية «داريل» القى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون مما بها وحدة متكاملة ، هي «جوستين» ، و«بلترار» ، و«مونت أوليف» و«كلية» . والقى نشرت مما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتمتها مباشرة تقريبا رباعية «فتحى غام» الرجل الذى فقد ظله والقى أطلق عليها اسم «رباعية القاهرة» ١٩٦٠ - ١٩٦٢ ، ثم جاءت «ميرامار» فى ١٩٦٧

وعلى أن ما يميز بينها وبين رباعية داريل وغام هو أنها رباعية فى محله واحد . أما ما يميز كلتا رباعيتي محفوظ وغام عن رباعية داريل فهو أن كلتيهما تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ رباعية داريل من الإسكندرية مسرحا لأحداث تمكن أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من شخصيات المنتمية إلى جسيات مختلفه . تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومدنية وشخصية معينة . ويربط أفرادها فيما بينهم علاقات عاطفية أو مصلحة متنوعة

وعلى هذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشربا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات «وجهه النظر» القى سبق ذكرها . وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا

ونعله من واجبنا أن نشير أيضا إلى أن وجهة النظر القومية هذه لا تنفى ما يمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل

فإذا ذكرنا النظر على «ميرامار» هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان لأول صورة للفترة التالية للثورة ١٩٥٢ . وأنها حين نشرت كان قد مر

على الثورة فترة ومنية بلغت عقداً ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الخلف قليلا وإلى الحاضر ، بل يلقى بعصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد محدد من الشخصيات القى مستها الثورة بإجراءاتها وهواياتها بشكل ما

ذلك ما يبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية . ولكنا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التفحص نتضح لنا أن الأمر لا يتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمراً . يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانا إلى سعد زعول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مارالت مستمرة . إن لم يكن على مستوى الواقع القى نفوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار نجيب محفوظ أولا لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسعود لاختياره ، سبور ميرامار على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره الأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها ثانيا أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه - بوصفه المؤلف - وبين الحدث أو الصورة القى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية القى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، القى ينتقل إليها الملك والوزارة صبغا ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز حقيقى للثورة ، وهى تعود لشخصيات الرواية ، لنظر إلى الخلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث . وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدرحة أكثر من الوضوح . وهى تكس أهمية «وجهه النظر» أو «وجهات نظر» شهود العيان» ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو - بمعنى أصبح - الأبطال الفاشلون كل فى قصته

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالأحداث

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إن حار لنا استخدام هذا التعبير الرسمى . أما من حيث السن : عامر وجندى شيخ ، أما حسنى علام ومصور بهى وسرحان البحيرى شبان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث - وإن لم يكن لهم «وجهه نظر» موطنة فى بناء الرواية ولكنها معنة ومسومة خلالها - طلبة مرزوقى - وهو أصغر قليلا من عامر وجندى . ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماصى ، تشاركه فى ذلك صاحبة البسيون نبوسة ماريانا . ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها «رهرة» بشابة الزينية الحميلة القى يجمع بها كل من الرجال بطريقته الخاصة

ومن السهل أن ترى - خصوصا إذا نظرنا إلى رهرة - أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى - فمره تمثل ساء الريف - تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، وهو ما ستركز عليه هنا ، فقد أظهر «محفوظ» براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برهه قصيرة

حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح في ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين . الأول منها هو مسرحية وعي تلك الشخصيات ، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الوعي وشكله وحركته في أثناء الحدث ، والثاني هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يصمعه كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعي وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على محور قوى الشعور بالواقعية في تمتاز بها هذه الرواية التسمية السياسية في آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذي نستحقه ومع ذلك فسحاول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز ، موضحين كيف يعتمد محفوظ على جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة العية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر .

حامر وجدي مثلا صحن متقاعد عجوز ينتمي باعترافه إلى عهد مهدي ، يعيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولة وكماح من ناحية ، وحسب فاشل ونهاية حياة عطية مؤسفة من ناحية أخرى . وفي تيار شعوره تتتابع صور الماضى والحاضر ، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشبهات التي تدل على الكبر والعناء ، ويشعله التفكير في الإيمان بالله وفي النهاية المتوقعة . على نحو ما نرى من الشذرات التالية .

الإسكندرية فطر الندي ، نفض السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع الموصول بجاء السماء ، وقلب الذكريات المظلمة بالشهد والدموع . (١٢٤) تلك بداية صورة وجهه ، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضى أما الحاضر المختلف ، فتحسب النيرة الرومانسية وتخلعها نظرة والعبه « العارة الضخمة الشائعة تظالمك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك . فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة . وأظلت يبراج بيضاء على اللسان المغموس في البحر الأبيض ... والحواء المبعث القوى يكاد يقوض قاتم الحيلة المقومة ، ولامقاومة جذبة كالأبام الخالبة » (٧ و ٨) .

ويرى حامر وجدي مرور الزمن لا على وجه الجدران وفي قامته المقومة محسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف السيون كذلك . « وقصنا شادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر دهني ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى المظهر إحدباء ، والشعر مصبوغ حمرا ، والميد المعروقة ونجاعة روائقي القم تشق بالعجز والكبر . إنك يا هيريني في الخامسة والستين ، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أديالها . ولكن هل تذكرسي ؟ » (٩) ثم وهو يتذكر كيف حمله رئيس التحرير الحديد بعد الثورة :

ذلك العجوز الذي يحس جسده المصط تحت بدلة سوداء من عهد موح . وقال من عيته الزمن الحارل رئيسا للتحرير

« من الملاعة ولي ، هل عنك عاره يصلح لراكب طائرة ؟ ! »

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة « وجهات النظر » الأسلمية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثابوية ، حامر وجدي ومنصور باهي من المجموعة الأولى ينتميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهيبة ، فحامر صحن متقاعد ، ومنصور مديح وله أخ صابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما صحن حلام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثابوية طلبة مبروق الذي ينتمي إلى نفس الطبقة ، وماريانا التي تنتمي إلى طبقة الأحياء المتحصين عن طريق خدمة ذوي الأموال فيما مضى ، وخدمة طبقة أكثر تواضعا في زمن القصة . أما رهرة فمن الشعب الذي ينتمي إلى الطبقة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث مواقفها من « الثورة » بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن في داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات .

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الزمنية ، وتفرد الشخصيات وتغيرها فهي تشكل مزيج خاصة للرواية على المستوى الواقعي . وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما مكان فهو « بسيون مزار » ، وهو مكان يلتقي فيه الزلاء من مختلف الأعمار والأيام ولاتجاهات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع عقائده التي أصبحت في متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار القوم والأثرياء بما قبل الثورة ، وما زال يعمل بعض أمارات الأرستقراطية الزائلة ، بما عدا رهرة التي تعمل لكسب عيشها بخدمة هؤلاء الزلاء .

وهو مكان يطل على البحر ، ويلعب البحر والحو وتقلباته بوجه عام دورا مهما في خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . ويربط بين العالم الداخلي للشخصيات والعالم الخارجي المحيط بها

ول هذا السيون تلتقي الشخصيات ، يجتمع وتفرق ، تجتمعها مائدة الطعام وليالي أم كنشوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجتمعها كل ما يصعب بالسيون من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة المتع أحيانا . فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متغيرة متعقدة وأنا نتعرف عليها لآخر طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما يقل إلينا من وعيها . وما يدور به من خواطر واجتماعيات .

هنا نلاحظ أن المؤلف قد احتسب مائتا كما احتسب القوي التقليدي ، سواء كان الراوي « العارف بكل شيء » أو « شاهد العيان » ، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب « الوعي المتعدد » لأربع شخصيات ، نرى لأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعي كل واحدة منها على حدة

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر



### الثالثة

« البحر يمتد نحوي مباشرة كأنما أراه من سبعة - وهو يزأري حتى قلعة قايتباي ، محصورا بين سياج الكوريش ودراع حجري يضرب في الماء كالقنول . بينها يحنق البحر . يتلاطم موجه في تناقل وهو كظيم . بوجه أسود ضارب للزرقة منفر بالفضب . يصطرم يياص عشتو بأسرار الموت وتقاياته » ص ٨٧ - ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالقنول ، والبحر العشتو بأسرار الموت وتقاياته - وهي صور - قائمة بحجة ، تعكس شعوره بالفتش والإحباط والخوف الكاس في داخله ، بالرغم مما يديه من مرج .

أما منصور باهي الذي حاد الثورة فتسيطر على وعيه صورة « السجن » و « النقي » و « العن » و « المستنقع » و « الجحيم » . فهو يحس بالجحيم في الداخل وفي الخارج ، ويردد أقوالاً مثل « الخاتلة هي الخاتلة » ، و « طم السم وعواقبه » ، ويرى في حنقه على سرحان حنقا على نفسه ، وفي مكرية أداة من أدوات التعذيب . أما زهرة فيرى أنها « النقية الوحيدة » في النسيون ، وبطابق بين حيائه لدرية وحياته سرحان لزهرة ، ويغفل على نفسه الشعور بالحياة فيردد

« هويت إلى الحضيض » ( ص ١٨٨ )

« تحولت إلى جثة هامدة » و « تأثرت على الموت » . ( ١٨٩ )

ويرى ذاته في زهرة وقد « سلبت الشرف وحرمت بلا كبرياء » ،

ويصيف

« خيل إلى أنني أنظر في مرآة » . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة « وجهة النظر » التي لا يعتمد عليها ، في حين يمثل كل من عامر وجدي وحسي علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقطاعا تنتمي إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير ومنصور ياهي مثله . مثل سرحان البحيري ، شخصيته مريضة ، فكل منها يخون الثورة بطريقة مختلفة ، يحونها ياهي بعدم الثبات على المبدأ ، ويخونه وتردده ، ويخونها سرحان بانهازيته وعدم أمانته في إخلاصه للثورة ولزهرة في آن واحد .

وفي كلتا الحالتين تتم وجهة النظر عن درجة من حب الخير والشرف ، ولكنها درجة لانكسار لمقاومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بجو الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، ثم هي طبيعته الخشنة المتقبة : « هاي لايف » .

مرض أشكال وألوان مثير للشعب ، شرب الطون والفتور ، وجية هائلة من الأتوار الباهرة ، تسح فيها قدور هوائ الشبهة ، العلب الحريجة والمكسرة ، اللحوم المفقدة والمذحجة والطارجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المصلعة والمسطرة والمبططة والمرعة والمبججة شتى الخمر من مختلف الحسابات . لذلك تتوقف قدمي بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهراء الحريف يلصق بلباساته الخسيسة ، وعيناي تنزوان إلى الملاحة بين الرياش أمام الطاولة . طوي

ثم وهو يبدى رأيه ( داخليا ) في أولئك الذين خطفوا جيله من الصحبيين :

« راكب طائرة ! أيها القرة جور اللحم شحما وعباء .. إعا حلق لقلم لأصحاب العقول والأدواق ، لا للمجانين المهربين من ضحايا الملاحى والمخانات .. ولكن قصي علينا طول المهرب بالسير في ركاب زملاء جدد في المهنة ، لقوا علمهم في السيرك ، ثم اجتاحتهم الصحافة ليملأوا دور الجاهلونات .. » ( ص ١٤ )

وتكرر صورة الشئ القديم حين يقول مشيرا إلى ماريانا « ما أحمل أن نوصح في متحف جيبا إلى جنب ( ص ١٩ ) أما للمصطفى بطولاته وآمانه فتثيره في حبه « زهرة » بشابها وصارنها وإيمانها بالثورة فحين تقول عن طلبة مروق .

« - بطل حبه باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول

« وقع قولها من أذن موقعا « غريبا » فدار رأسي في دائرة سحرية قصيرها قرن كامل » . ( ص ٤٥ ) وتذكره بسعد زحور عن طريق تداعي الخوصر . فينتقل فكره من الباشا إلى الأمدى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زحور واحترامه بأنه فلاح واستماعه للشباب . إن وجهة نظره هي وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها

وفي مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حسي علام ( وهي إحدى وجهات النظر المنتفاة ) ، ووجهة نظر طلبة مرزوق الثابرة ، وكلاهما ناغم على الثورة ، فالأول لأنها قضت على الثروات ورفعت من قدر ذوي الشهادات ، والثاني لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرا غاضبا لا يتورع عن أن ينافق المؤمنين بها ، مثل سرحان البحيري .

أما حسي علام ففي حالة غيظ وعدم استقرار ، يمكنها الجو ونحوه ، الصون بالعربة ، وجريه وراء بنات الليل ، وعدم تورعه عن مهاجمة « زهرة » ، ويردده لكلمة فريكبكو . ولتقرأ هذه الفقرة التي تجمع بين جانبها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتصارعة .

« فريكبكو .. لا تلمني ! »

وجه البحر أسود محض بزرقة . يشيز غيظا . يكظم غيظه تتلاطم أمواجه في اختناق . يغلي بعصب أبدي لا تمتس له .

ثورة . لم لا . كي تؤدبكم وتفكركم وتمرغ أنوفكم في التراب . يا سلالة الطواري . إني مكتم ، وهو قصاء لا سيلة لي فيه . وقد عرضت دات العين للزرقاء بقولها « غير متقف » والمائة فدان على كف عمريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التي تربط وجهة نظر حسي علام تلك الجمل القصيرة التي لا تكاد ترتبط ، والتي تشكل جزءا من الأسلوب التأثري المستخدم في أسلوب ليار الوعي ، ثم تلك الصور الحسية التي ترتبط بطبيعته كما في « تنتظر ثورا آخر » ( ص ٢٠ ) وكما يتضح في الفقرة

للأرض التي عدت وحتبتك وسهبتك . ( ص ٢٠٣ - ٢٠٤ ) .

إذا انتقنا إلى النقطة التالية وهي التفاعل بين وجهات النظر وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولاً ، ثم رهرة ثانياً ، ومحاور التعلم ، وقصة حيا مع مسرحان البحيري مع ما في ذلك من ربط على المستوى الرمزي .

إن الثورة تتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدي وطلبة مرروق من ناحية ، وللدما ومرروق وعامر وجدي من ناحية ، ومرروق ومسرحان بحيري ، وحسي علام ومسرحان البحيري - في أوقات متفرقة - ثم رهرة وعامر وجدي فقط . وكأن وجدي ورهرة هما اللذان الوحيدان بالثورة ، وجدي كان يحلم بها ، ورهرة تريد أن تعيشها ، في حين يحشاها ويففها طيبة ، ويحسها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : المستوى الخارجي عن طريق الحوار ، والمستوى الداخلي عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسكنى - لفريق المكان - بتقديم مثل أو مثيل لكل مستوى . فإذا اعتبرنا المثل الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرروق وعامر وجدي ، وتقوم للدما بدور المعلق على مبقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن يكون قد عرفنا موقف وجدي من مرروق كما ينعكس على وجهه في أول لقاء لها في الشهور .

ويميل إلى القصر والهدانة ، متفخ الشديقي واللعملمسولر حينان ررقاوان رغم (سمة بشرته ذو طابع أرسوقراطي لا تحطه المين ، وبم عهد صحت المنكير إذا صحت ، وحركات رأسه وبنية المترنة المرسومة بدقة إذا تكلم . ( ص ٢٨ )

ويتضح من هذا الوصف الخارجي أن مظهر طلبة مرروق لا يروق لعامر وجدي ، فليس انتفاع الشديقي واللقد ، ولا العيون الزرق في بشرة سمراء ، من علامات الوسامة في شيء - كما يتضح في البنية الموجرة عن تاريخه . فحين تقدمه للدما يقولها

« كان وكيلاً لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار » .

بأن رد الفعل من جانب عامر وجدي في صورة تقرير لواقع ماض

« لم يكن صدى في حاحة إلى تعريف . عرفه من بعيد بحكم مهني حل عهد النصال السياسي . وبطبيعة الحال من أعداء الوعد وتذكرت أيضاً أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر . وأنه جرد من موارده عدا الصدر للمعوم »

ثم بل ذلك حوار تقول فيه للدما برقاء :

« كان يملك ألف هدان ، كان يلعب بالمال لما .

وهذا فان الرجل بامتصاص »

« انقصي عهد اللب .

« وأين كريتك باطنة بك ؟

« في الكوبت مع زوجها المفاول .

وكنت أعلم أن الحراسة عرضت عليه لشية تهريب ، بيد أنه سر مأساة مائلا

« خسرت أموالاً جميعاً ثمناً لنكتة عابرة !  
فأنته :

« حل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدرأ

« المسألة بكل بساطة أنهم كانوا في حاحة إلى أموالى .. ( ص ٢٨ - ٢٩ ) وهكذا يكشف الحوار بهدوء ودون جلبة أو تعيق عن وجهي نظر المشتركين فيه .

وبنأكد موقعها في الحوار الذي يحيى بالفقرة التالية من الرواية ، والذي يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحى وجدي :

« لم يكن على مائدة الإفطار سواتا . وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيتنا . وأزالت حواجز الحذر ، فقلب الأنس بروح الحبل الواحد على الخلاطات البالية ، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج مبرود مناقض لصاحبه . ولكن تجي أوقات يبرز المزاج الثاوي في الأعماق ليثير العبار والتحديات . أجل قد سألني بلا مناسبة .

« أتدري ما السب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

جاءت بدهشة

« أي مصائب تعني ؟

« أيها المتقلب ، إنك تعرف تماماً ما أعني .

« ولكن لم نحل لنا مصائب من أي نوع كان ..

رفع حاجبيه الأشيبين وقال :

« لقد اختلست شعيتكم كما اعتبلت أموالنا ..

« لعلك تذكرني خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعاً ، منذ

حادث ٤ فبراير ..

« ولو .. ثمة لطمة أطاحت بكبرياء الحبل كله .

قلت زاهداً في الجدل .

« بصرف النظر عن موطن ظاني مشوق إلى معرفة رأيك ..

قال بهدوء وازدرأ :

« يوجد سبب بعيد في طرف الحبل المشدود حول أعناقنا ، شخص

لا يكاد يذكره أحد ..

« من هو ؟

« سعد زعول !

لم أتمالك من الصحتك ، فراح يقول بحدة :

« أجل ، منذ دأب على إثارة الإحس بين الناس ، والتطاول على

للك ، وتعلق الجماهير ، رمى في الأرض ببذرة حيثة ، ومازالت تنمو

وتنصحهم كسرطان لا علاج له ، حتى قصي عينا »

( ص ٣٠ - ٣١ )

وفي هذا الحوار الذي يتم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ،

يكشف طلبة عن موقفه باستعداد عدد من التشبهات القوية . والصور

البلاغية ، مثل الاعتيال ، والخلق بالحبل المشدود حول الأعناق ،

والبذرة التي تصبح سرطاناً

أما وجدي فلا يتجاوز تطبيقه على أقوال طلبة الصحتك ، وهو

أبلغ تعليق . ومن الواضح أن المؤلف يعتمد على استخدام المبرقة ،

الحدث . واستحابة بعض شخصيات الرواية لذلك حدث شكل متعاطف أو العكس

ومن الخبير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصّة المرأة البائسة الملعونة عزيزة ، بل حياة الترحيلة كلها ، لا تروى من وجهة نظر فكري إندى أو غيره من أهل التفتيش فحسب . بل تروى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وغضب تجاه الترحيلة إلى التهم والحب والتعاطف

فإذا أردنا اختيار بعض التسميات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوى في هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوى العارف بكل شيء ، والموجود في كل مكان ، الذى يطلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التفسيرية ، وبين وعى يصح شخصيات ورددود فعل الجماعات . ولعل إضافة يوسف إدريس تتمثل في هذه الناحية أكثر منها في تلك الخطية أو المحاصرة التى يجدها في الفصل الرابع من الرواية مثلا . هي الرواية الإنشائية أمثلة عدة مثل هذه الكتابات التى تعالج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو طبيعة نفس تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية ، مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال في بعض أعمال « هنرى فيلدينج » أو « جورج إيبوت » مثلا . إحداهما أن « المرأة » يمثلون النصف الأهم من جماعى القصة : جماعة أهل التفتيش وجماعة الترحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يليق أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية الحدث لم تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين

ثم هناك سبب قوى آخر لتبنى يوسف إدريس لهذا الأسلوب ، وهو أن « المرأة » حتى قرب نهاية القصة لم يكن هم صوت ، فاصوت المسوع هو صوت أهل القرية بقيادة فكري إندى والأسطى محمد وصالح الخولى وغيرهم

فحين يعنى التكثير المأمور بمن له فجأة أن « الحياطة » هزيمة ، لا بد أن يكون إحدى نساء الترحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهرا ناعا ، نرن في جيباته كتلة « دول » ، إشارة إلى « العراشوة » لذين يشار إليهم بذلك الصمير المرد .

وأشار فكري إندى فجأة بالخيرانية التى كانت معه ، أشار إلى انقضاء الكائن حطب الإصطيلات وقال :

« لازم واحدة من دول وتطلعت لعيون والصوب إلى حيث بشير . وحامه الخواب من أكثر ما أفتقير . وكأنه عرجه باليه »

« هم ما عيش غيرهم ودى غارة كلام دول عريوه ولا كذب قالوا هذا وحسروا جميعا لأى إشارة مصدر عن المأمور »<sup>١٠</sup>

غير أن المأمور يعود فيقول

« والله يمشى ألبس بيويه »

ويبقى الخجج معه ولكن رأته الهلالي هو

« أنداء هم دول ما عيش غيرهم »

وبدرة الصوت إلى جانب الصورة الغنية . هو صف طلبة لحد رعلول لا بد أن يشير صحتك عامر وجدى ، نتيجة للتضاد الواضح في حين يحس عامر وجدى بشيء من التعاطف مع طلبة ، ويرى « أنه يستحق شيئا من المراء » . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد السيرة ( ص ٣٠ ) فإن طلبة لا يرى إلا عملاء من حوله ، حتى في المدام وعامر وجدى . ولا يفتده من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن « المدام قد عدت روحها في ثورة » . وماذا في الثورة لآخرى ، وإذن سوف يعرف لنا واحدا ( ٢٣ ) وهو ملاشك ملحن من العصب والكرك ، مع ماتصممه الصورة من مصدقة ساخرة . أما شأن عامر وجدى فيقول طلبة « فكرت . واقتنعت . أن التاريخ لم يعرف شيئا فوق الناس » ( ص ٣٢ ) ويرر كرهه للثورة بقوله إن اعتداه على ماله إني هو اعتداه على من الله وحكته ، وهو الزعم الذى تبرر به طلبة استغلاله فسمها .

وهكذا يرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعية لا يقتحمها المؤلف ولا يفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

إذا انتقلنا إلى النموذج الثالث من أساليب وجهة النظر في رائية يوسف إدريس « الحرام » فقد يبدو وكأن يوسف إدريس يستخدم « وجهة نظر » المؤلف « العارف بكل شيء » ، بالشكل التقليدي ، ولكن النظرة المدققة ، وبخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى شخصيات « نيلوليا » مما جديد لكل الحدة في روايته ( ١٢٣ ) ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوى ولكنه يستخدم أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ النزاه

من داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوى الذى يتحدث بصمير لغائب . يعنى المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث يرى الحدث في عدد من صوفا من وجهة نظر فكري إندى مأمور لتفتيش . ومع ذلك « المؤلف الراوى » يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القصة التى تقوم حولها « الحرام » ، وعلى قصية « المرأة » . تلك الفئة المطحونة من المال الزراعيين ، التى يقرر المؤلف أن الرواية قد عبرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق متعاطف فيما يشبه الخطبة أو المحاصرة ، تتحلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الرواية في شيء . وذلك أن الرواية في تعريفه بحياة عمال الترحيلة « إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تساميا ، يقدم فيه الحقائق معصلة كما سرى . وهو بذلك لا يفهم شعورا شخصيا على هذه الصورة التفسيرية ، التى تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه

وحيث تسم بدرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال في بعض إشاراتة إلى البوليس والبيامة ( رجال الأمن ) فإن ذلك يأتى مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التى تبدو واقعية ولكنها شائنة مخجلة

وحيث تسم بدرة بالتعاطف فهى نتيجة لما يقدم إلينا عن طريق

وعنهم توقعوا حبه ، يعمون العربود ويؤيدون . (ص ١٧ - ١٨ )  
 وحين يلتقط مؤلف الرواية محيطاً ويبدأ في تعريفنا هؤلاء العربودة ، كما  
 فعل في بداية الفصل التالي ، لا يرمعنا الأمر من الناحية النفسية ، إذ  
 يبدو أنه يفعل ما ليس به

والعراودة ليسوا من قاطني التفتيش ، ولا يمكن لأحد أن يتصور  
 من قاطني التفتيش ، إذ ليسوا هم أكثر الناس قسراً في بلادهم ،  
 الذين يدفعهم القهر إلى التجو إلى العمل في التفتيش البعيدة . وبرا  
 دورهم وقراهم سعي وراء يومية لا تمنحهم القروش القليلة ، ليسوا هم  
 ذوي الأحمال البالية ، والرائحة العريية ، والخلعة الكريية ، لا يمكن  
 لأحد أن يتصور أن هؤلاء من قاطني التفتيش ، فداطوا التفتيش كله  
 مزارعون محترمون ، بكل يبه وأولاده وبهائمته وجباية النظيف الحديد  
 الذي يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به في المقهوة ، ويروح به المآثم  
 والأفراح .

أما العراودة أنفسهم فقد كانوا ، لا يفهمون وربما كانوا لربقة الملاحين  
 أو نظريتهم ، وكأنهم هم معترفون أنهم عراودة . وأنهم ترحلة . وكأنهم  
 أي شيء قد يحضر على بال أي إنسان فإدام الواحد منهم قد حظي  
 بمكان في الترحلة ، وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم  
 وبأجر ، فليقل منه القائلون ما شاءوا . (ص ١٩ - ٢٠ )

ونخصي أحداث الرواية ، ثم يعود المؤلف للظهور في الفصل الرابع  
 عشر يقدم إلينا حكاية عريزة ، ثم في الفصل الخامس عشر يفسر  
 وجهة نظر أهل التفتيش الذين يدركون أن العراودة يبيعون زوجات  
 وأطفالا ، في فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية

## • هوامش

Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of  
 the Novel, p. 87. (١٣)

See Aspects of the Novel, pp. 118 - 128. (١٤)

See Theory of the Novel, p. 117. (١٥)

(١٦) نفس الصفحة

(١٧)

Kathleen Tillotson, The Tale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11.

(١٨) نفس المرجع ص ١٢ - ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ٢٤

Theory of the Novel, p. 109 - 110. (٢٠)

(٢١) انظر نفس المرجع ص ٩١

(٢٢) انظر بوث نفس المرجع ص ٩٢ - ١٠٦

(٢٣) في تعليق على بحث عن المرأة العربية في الرواية المصرية

«تجليل بطرس صمان» «صورة المرأة العربية في الرواية المصرية»

ص ١٠٠

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

أنفا في الندوة الدولية عن المرأة العربية والنسبة (القاهرة ١ - ٤

ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن كتابات الندوة - القاهرة ١٩٨١

(٢٤) يوسف إدريس «الحرام» طبعه مكتبة عريب ، القاهرة ١٩٧٧ ص ١٧ - ١٨

Philip Stedek, ed. The Theory of the Novel, (New York and London,  
 Macmillan, 1967), p. 35. (١)

(٢) نفس المرجع ص ٣٥

Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative  
 (London: Oxford University press, 1966) Reference to 1971 edition, p.  
 258. (٣)

(٤) نفس المرجع ص ٢٥١

(٥)

Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a  
 Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit., p. 112.

J. W. Beach, The Method of Henry James, (New Haven, 1918) (٦)

Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921) (٧)

Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71. (٨)

Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62 (٩)

(١٠) انظر زيادة التصيل تجليل بطرس صمان «صورة سيدة» في يد الروائي والرواية  
 القاهرة - مكتبة الأنطون المصرية ١٩٧٢

(١١) انظر

Melvin Brudney, Facibilities (London, Oxford University Press, 1973), Part  
 I, pp. 3 - 27.

Aspects of the Novel (London and New York, 1927). (١٢)





# في القراءة المضيرة

## تحقيق في الأصول الثقافية

البدء في محاولة التقييم العام . الفكرى والفنى ، لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو الضرب الرئاسى - بالإبداع - في عوالم لا نهاية لأبعادها . بأدوات حديثة وحساسة طارئة - هذا البدء في تلك المحاولة ، يكاد يكون مساويا للقول بأن «المغامرة» قد أنهت . وأنها تتحول . إن لم تكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية ، رسخت أصولها . والضحك معانها . إذ تجاوزت مرحلة التكوين لتصبح تلك المغامرة ، إلى استطر بأصحابها مكاسم . وألف الناس أدواهم وحساباتهم . مطالبة - من ناحية - بأن يحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من قوى الأهلية ، ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد . لا يستريحون للتقليد ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفنى أو الأدبى ، لأنه بحث سيرداد اعتياده على أدوات مؤرخ الثقافة ، وبالتدريجها ، إذا توافرت في لغة هذه الثقافة تلك الأدوات . على عكس الفرق اعتياده على أدوات النقد المباشر أو التطبيقى . ولكننا نعتقد أن النقد الصحى ، والمفاعل ، لأعمال جيل الستينيات المصرى . الرواية بوجه خاص ، وى محالى القصة بشكل عام والشعر . لا يقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع وكشفها ، وقد يكون هذا الكشف أحدى الجانبات . وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته .

سأى خشية

والشخصية . لكن تتخلق في النهاية حساسيتهم الخاصة . أى طريقهم في الإدراك . وى التعبير ، وى البناء . لأحداث ووقائع وتتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وأشكال . قبل غيرها - وى أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية . تحتاج عند المبدع إلى بناء فنى . ولذلك لا نرى بابا تدخل منه إلى بحثا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التى نعتت بها . وقامت عليها تجربة جيل الستينيات الروائية

وحن ،حيثما شئنا صراحة في السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية . لا يعب عن مالنا ان العائيه المعطى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا تحريم الإبداعية كنها بالقصة القصيرة . وبصرف النظر عن تجربة الفنية من النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) . وبصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يسبون بها . نقول بأن محاربة أحد النكتاب لأحد النوعين لابد أن يفتح طريقه إلى محاربة سوح الآخر . أو أنه هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - بصرف النظر عن ذلك . فنحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة إلى

ولأن تعاملها مع ظاهرة بداعية . بسى إلى ذلك الجزء من الواقع . الذى يطمح إلى إعداد شكل الواقع نفسه ، والذى يعيد الشكيب حق في كل عمل بداعى . تشكيلا قائما على وعى حاصر وحساسة فريدة ومطورة (موهبة ! ) فادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتماسكة - هذا السب - الذى يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا . وإن كان يعمل الصفتين في آن واحد - من يكون عليه أن يعزل الدوافع أو البواعث (الأخلاقية / السياسية / الاقتصادية) ، التى حتمت ظهور حل سببت في الأدب المصرى . ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعانيهم وحساسيتهم في القالب الروائى ومع ذلك . فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث . لن يعب عن . وعن بحث عن الأسس التى انطلق منها جيل الستينيات حتمت ظهوره . ثم حتمت عنه أن يكتب الرواية

بأسس الأسس حتى تتصلق مع ظاهرة بداعية فيه إلى الوجود . هى نفس ثقافته . هى المكونات المعركة وصناعة الوعى : وهى التى تتعامل مع أدهان البديعين . ومع بوع وعيهم بظروف حياتهم العامة

هذا الخيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع الاجتماعي الثقافي ، الذي لحاظ بهم في الخمسينيات والستينيات ، كإحتمالها نوع تعاملهم السياسي ، مع هذا الواقع . لقد كتبوا القصة القصيرة ، لا في بداية التجربة الإبداعية بحسب ، تلك البداية التي تختم دائما نوعا من التيب وراء مشروعات الهبة الكبيرة ، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومصادفة النتيجة ، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كدته صدمته في نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة ، ومن خلال وعي يتلقى العالم الواقع محروما ومشتتا ومقسم البناء ، ويصيره تفسيراً أحاديا (ديبا كان أو ماركسيا 1) ولكنه يواجه في كل لحظة بعثرته و - لا - انتظامه المرهق والمثير للخيال في آن واحد

ولم يكن التفسير الأحادي ، أبداً كان اتجاهه ، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم الثقافي للعالم كما قد يتوهم كثيرون ، بل كان تبي أي نوع من التفسيرات التي توحد العالم وترى فيه سياقاً متصلاً وبناء منطقياً مترابطاً ، تعبيرا عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتعبيره ، بإجباره على أن يلم شتات التجارب المبعثرة ، واللحظات المتترعة من أي سياق . لكني أصبح مهوما قايلا لأن يحاط به ، ولأن يدع - من ثم - إلى التعبير ولم يكن ذلك التوق متصفا أو دتيا ، فقد كان العالم من حورهم لا يكف من الادماء بأنه سياق متصل ، وبناء منطق مترابط ، وله «بحري تعبيرة» بإرادة واحدة ، ووضعا لتصور عقلاني يبي حاجاته من المعرفة ، والتعدل ، والحرية ، والحال لقد «عصمهم» العالم / الواقع حنهم وعمرته فيهم ثم اكتشفوا منذ أوائل لستينيات على الأقل ، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التي ينبغي أن تكون ، ثم لم تكن .

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتعبيره ، الذي هرسه في جيل الستينيات المصري مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتنا ، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملًا سياسيًا ، بطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع ، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصورتها العنيفة عن مستقبل العلاقة ، ومستقبل طرفها . ولا أظن إذا قلت إن هذا المنوع من التعامل بين ذات الكاتب للبداع وعالمه الواقع ، هو في جوهره تعامل «ملحمي» ، لابد أن «يسفر» عن كتابة الرواية ، خاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية بما تريده من العالم وما تريده له منه اليده

هكذا نجد أن هذا الجيل ، الذي ظل حتى ابتداء عهد الستينيات نظريا ، مشغلا بالقصة القصيرة ، بمحاولات التجديد فيها ، والتعبير عن مشاعله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع ، وعن طموحه في العالم والعالم معه ، من خلالها . حتى قبل أن قالت القصة القصيرة هو القالب الطبيعي «والصغير» الذي انتهت به هذا الخيل في البداية صمم ما انهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر بأكبر «روايات» مد بدايات عقد الستينيات نظريا<sup>(١)</sup> ، مستخلصا من نظراته المحدودة - ومن تجاربه حرة مع عالمه بدأ له ممرقا حاد للتلقي ، ومتناقضا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية

كان يوسع النقاد ، أو مؤرخي الأدب ، أن يعثروا في أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين ، على المصدر الأساسي للتأثير الفكري ، واضحا أو في حالته «الأصلية» نظريا ، هكذا عثر النقاد على موقف الأرسطراطي المستور ، ممترجا بتحرر البورجوازي الجديد ، وانهار تعليمه فلامنة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين ، عند محمد حسن هيكل ، وعثروا على موقف البورجوازي الليبرالي القومي الصغير ، ممترجا بأفكار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية ، والماركسية ، وامادية لفجة هذا يجب محفوظ حتى «الثلاثية» . ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأفكار محسوبة أخرى من التصوف والرواية العنصرية للتاريخ ، مع قدر من البأس إزاء فكرة «التقدم» ، مارجيه الميث مرة ، واليقين من الحتم - المتأفيري أو التاريخي - مرة أخرى ، مع نزوع وطني لابت ، وإيمان - كإيمان العجائز - بضرورة الإصلاح ، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد) . ممترجة بشعية فيية ، ويتزوج فلاسفة الملكية الفرنسية إلى قيم الماهي ، عند يحيى علي . ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة ، المشابهة أو المخالفة ، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند الممارني أو توفيق الحكيم

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المزورة إيديولوجيا وجمايا) لكتاب جيل الستينيات المصري ، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - في إطار مقال واحد . والأسباب لكاد تكون بدنية .

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صنع فكر هذا الجيل وحاسبتة (من جابيا إيديولوجيا واحمال) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد ، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر وعالم العرب ، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية ، من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية وفنية وموسيقية وتشكيلية .

والسبب الثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات ، المباشرة وغير المباشرة ، الاجتماعية والعقلية ، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاصحتين ، نعتا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين ، ولكنها بعنا مستوى من الضجج الواضح عند أدباء جيل الستينيات : رغبة تحييل الواقع للمعيش والتقاطات السائلة - الهبة والواردة - في صوره الفهم الناتج من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء ، ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصي لكل واحد منهم في صوره إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية ، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين به من جيله أو من الأجيال الأخرى . محينا كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته ، وبكتشف تفكيره «الروائي» من خلال تعامله المصحى مع العالم / الواقع ، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد صعدت قابليتها للتصديق ، وفقدت بريقها القديم ، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا) ، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية

والسبب الثالث ، هو ضعف تأثير أي فلسفة (قصد . نظم فلسفيا مكاملا) لا تقوى بتجربة سياسية أو محارسة نصيبية عملية ، تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع . فالحاجة إلى أي نظام فلسفي

د کابل وچه دغه نصاب به نور احبار و مشوریه ، و حقیقه  
خس و ایراده فی عنصر بقا و قد الی الدافع الحسنی ، و ایراده خیار ،  
و کلیه . یزیدک خند الشره دور سیرت

من الناس المستهين - أو المنبر - على طريقته السخيفة . ولا تترك  
له غير حقيقته معشدة - ولا وعى يده في ابواب نفسه . لا يتجاوز  
الحيش أيومي المباشر في السرير والحدرة . وهو في المنكبات والمصانع  
الخدمية يمشي - ثم - حل على الإنسان الواحد - مع شذرات من  
نوع ضيق مر - غير - متشبه مع جوهره أو متناقضة معه . ولكنه  
يدين معه بحسب - لا يحتش ما ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت  
جواهر الخمار بوجه حاصر . فحينئذ يرفضها . فجاء ودون نقاش

## الزعة القسسية

السرعة السائدة بين الشقيين المتعبدين من جيل الأجداد والآباء .  
هي سرعة الاحتواء بالمدى المدهى في مواجهة طغيان «معرفة»  
مكتوى الخدى - محبى - القادم من الغرب . وهي سرعة الدعوة  
من «الاحسب» المشرح «بكرهية له والاستعلاء عليه في نفس  
الوقت . وهي نزعة اصابت جيلا بأكمله أو جيلين . وكان ذلك  
فلما « فقد كانت تلك النزعة تسطر على المجتمع المصرى في القرن  
الأسبق . حتى عالجها ، أو ردها ، « الغزو » الفعلى والالتحام .  
واكتشاف إمكانية الاستعادة من الفرع دون خسران الذات القومية ،  
ودون الذوبان في ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه النزعة لم تجد لها صد  
الخصائص المثلى أقوياء على المستوى العكرى . فإن جيل لتسببات قد  
واجه ما يشبه « حملة المنظمة » من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية .  
لمروج سرعة تسلية وتقديمها بوصفها المنع الأصل للمكر  
«دوسى» . ولم يكن من الممكن لثلاث حملة أن تكسب حقور مثق  
التسببات . فضلا عن اسدعين والأدباء . ولكن . ساحتها الجماهيرية  
على الأقل . حجت في إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف . وبمحاولة  
اكتشاف علاقاتهم الحقيقية تلك الثقافة في تجلياتها الواقعية . ول الصور  
حي تتعدد ما في قيم حياة الآباء والأجداد . وسبوكهم العقيدى  
وحيكمهم الأخلاقية

هكذا جاءت الخلفية «التضامية» الاجتماعية، لبطل الرواية «أيام الإنسان السبعة» نعد الحكيم قاسم» متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية في الربيع. لا يوصفها إيديولوجية أو عقيدة. ولكن بوصفها نوعاً من «نص الحياة» ينمى إلى عصر ثلاثي. وجاءت الخلفية العسكرية، الاجتماعية لرواية «الزيتى بركات» لحال الغطائي، متكونة من ظاهرة الفكر المبرهاني لمراكز القوة الحزبية في بناء السلطة التقليدي على عريقه إشرافه. وتكونت الخلفية العسكرية لرواية «الطوق والأسود» لحكي الطاهر عبد الله من صاهره القيم الخلفية الموروثية التي تتحكم في الحجة. بصرف النظر عن «الإرادة» الفعلية من يصورها.

الفكر السياسي مستثنى من ذلك ، فمصادر التكوين ولتأثير التفكير في  
حيل النيات أهمية وعمرارة ، وأكثرها قدعلا مع إبداعهم لرواي  
برج حاص . الذي انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين  
مبدعي التنبؤات الأدباء . وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسي

١٠٠  
١٠١  
١٠٢  
١٠٣  
١٠٤  
١٠٥  
١٠٦  
١٠٧  
١٠٨  
١٠٩  
١١٠  
١١١  
١١٢  
١١٣  
١١٤  
١١٥  
١١٦  
١١٧  
١١٨  
١١٩  
١٢٠  
١٢١  
١٢٢  
١٢٣  
١٢٤  
١٢٥  
١٢٦  
١٢٧  
١٢٨  
١٢٩  
١٣٠  
١٣١  
١٣٢  
١٣٣  
١٣٤  
١٣٥  
١٣٦  
١٣٧  
١٣٨  
١٣٩  
١٤٠  
١٤١  
١٤٢  
١٤٣  
١٤٤  
١٤٥  
١٤٦  
١٤٧  
١٤٨  
١٤٩  
١٥٠  
١٥١  
١٥٢  
١٥٣  
١٥٤  
١٥٥  
١٥٦  
١٥٧  
١٥٨  
١٥٩  
١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠

قد حسمت أن حبل استنباط قد حصل نصيبه من العمل بوجه من  
تراث أئمة . ومما حصله من ثمار صحفهم . ما يذكر أن هذا الحبل  
شأنه في حصة من حصة به ساسات خمسة . وفي ظل عملية  
مختلفة حصلت من قبور . فليس في قوله . حبل سيب . تراث  
عن . من . عوض . سيب . وحق في حصة هذا تراث . ونسب  
لأسباب تشبه . ويذكر أن هذا الحبل . . . حبل سيب .  
صرح الإجماع . على الرغم من الاعتراف المنطقي بأن هذا الصرح  
بديهي وأنه لا يمكن تحجبه . وتذكروا أن هذا الحبل شأنه في ظل  
التقلب بين النزعات الوحدانية المصرية والعربية . والإسلامية في  
حين كان مصاب حبل . وقت انتصار حبه . أهمية تقابل بها وشبكة  
مصور . وإن كان قد تكون بها لايمانون يؤمنون بمبدأ الظهور ويتحفظون  
لذلك الأعداد . وأن هذا الحبل قد نشأ كذلك في ظل أدلة كمال خاص  
قريب . سياسي . بكل اتجاهاته التي تورط فيه . والتي حازته . ومن  
مداخلته . كما أنه وجد نفسه مصاب . بوصفه أول حبل عائش صمد  
كاملا في ظل انحناء حديد . مصرا تلك الحبه مبرودة  
بوحدة . لاقتداء به . وحديثة . أبناء ذلك الماضي الذي لا يلى إلا  
التمجيد المطلق أو الإدانة المطلقة . والحدود من تنبذ أسباب إحياء  
عربية . مع طاسة بامسبات عموم لغرب وسامية في الإدانة والإنتاج  
والإبداع . دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية وصحة من تعليم  
والاستعداد مع إحياء نوعي واستعادة لسرر معنى لإنشاء إلى أية  
بديوية . استمية . ومعدومة .

بد تذكرنا تلك الملامح مساقعة متصارعة ، لا تغرب شيئا مما  
من تصور « النسخ » الاجتماعي الثغالي العام الذي حدث فيه ، وبصيرت من قلب  
أبناء هذا الجيل الفكرية ، وحاجتهم إلى تعديل مستثنى ، اعتمد على  
فهمهم الخاصة ، مع العالم / الواقع ذلك التعامل ، ملحق ، الذي  
حتى ظهور رؤوسهم - أو ملائمتهم التي يصبحون هم أبطالها

ولكن تكونت عنده (الذكورية - التنافسية) لذلك المناخ . لم  
تكن أقل بقليل ، بل بلغت حدا من التشوش لا يحيط له في الغالب  
وسرع إلى تصور آثار المصايط المنفرد كان الفكر انقضى للسموع ، وتوثر  
نقد بدء حينئذ حياته الواقعية ، وشاعله الإبداعي . وسط مجموعة  
متعارضة من اقاصم التكوين اعطى هذا البناء / التوحيدي

الدين الرسمى ، والدين السائد

[illegible]

ويكتبون في موضوعات شتى ، دون سد من بناء فلسفي مستقل وواضح .

وفي الموضوع الاجتماعي انقسم الفكر السياسي بين الدعوة للديمقراطية ، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار ديكتاتورية مستبدة ، والاشتراكية الإسلامية ، والاشتراكية الديمقراطية ، والماركسية ، و«اشراكيتنا» التي تأخذ من كل بيع جرعة ، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تجنيد «اشراكيتنا» هذه - سلبا - بم «بيت» عليه ، دون قدرة على تحديد ما يحيا بما هي عليه في الواقع أو تكويه .

وفي ظل تلك القوصى وذلك «الاتحاد» ، أصبح الفكر السياسي المترجم ، أو الوارد من المشرق العربي بوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقال مشتت المصادر ، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف - هو المصدر للتعليم السياسي ومن خلال الفكر المترجم تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والمصاراة ، مصوغة غالبا في ضوء التجربة التاريخية للحرب باشتارة متعنعة أو بتعصب معلن ، وعن فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقلي والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو اللغوي - حيث تدخل هذه الفلسفات في نسج الفكر السياسي - ومن ثم «المواقف» السياسية العملية في كل ميدان ، فبرداد بذات الشافص بين ما يتعلمه جيل الستينيات من «فكر» عمل ، والمواقف التي تحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعيشونه

#### الاتجاه الماركسي :

ومنذ بداية الستينيات ، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي - الذي يستمد من مجاهده في إحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضي يقصد برقه باستمرار تجاوز العالم والواقع لتحليلاته . وباستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف مبرره عن الواقع وأخطائه في تحليله ، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت مطلقاته . دون جدوى . وبلغت مأساة حرية هذا الاتجاه ذروتها حيناً أمسك بعبارات محدودة (قائمة اليسوف ادركي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج جدلية علمية ، استنادا إلى فلسفة ابن رشد ، وبتدج «مادة» تاريخية ، استنادا إلى فكر اس خلتون ، فكأنما أبنظت هذه العبارات في هذا الاتجاه عقلا غائبا لعص الوقت ، ولكن دون جدوى

ومع حجر هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» سلفية متكاملة قومية انطباع ، ارداد أيضا حيزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصغر من الظاهرة الثقافية ، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية ، أو تحليل «مفرداتها» - وهي الأعمال الأدبية والفنية نفسها - لتحليل القادر على دمج نفسه في الظاهرة الكلية ، وعن دفع الظاهرة نفسها - في الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصيل والحققي

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والمكرية التي قدمها هذا الاتجاه في عهد الستينيات تكشف عن خلف العالمية الساحقة من أصحابها من متابعة التطور أو فهمه ، ذلك التطور الذي حق منهم نفسه في انعام الخارجى ، شرقه وغربه ، في حين اكتمت هذه العالمية الساحقة بالتحليل الطبقي العام السياسي والاقتصادي عابسا للأعمال

بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه . لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه ، وما يستحلمه في التعامل النهي مع عالمه من «فلسفة» ، لا يصارعه في ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعى الأجيال السابقة ، ولعدد آخر من تراجيات الأعمال الإبداعية الأجنبية ، ثم الكتابات والترجمات النقدية للثمرة لعدد محدود آخر من معاد هذه الأجيال نفسها . ولا تعالى إذا قلنا إن تأثير أى مصدر آخر - غير الفكر السياسي - كان يعود فينصب في عرى الفكر السياسي ، متحولا كذلك إلى راعد جديد للفكر السياسي نفسه . إن لتأثير «أعمال» أو «فنى» أو التأثير الإيديولوجي ، لكتابات عجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ أولاد حارتنا عام ١٩٥٩) ، أو لكتابات لويس عوض وشكري عباد وعبد القادر القبط ومحمد مندور وعمر الدين إسماعيل النقدية ، سواء في أصول النظريات النقدية ، أو في التراث ، أو في النقد التطبيقي ، أو كتابات عبد الحميد يوسف وفاروق خورشيد وبيلة إبراهيم اكتشاف الأدب الشعبي ، أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهمنجواي وشتاينبك ولوكور ومورافيا وكتاب مسرح العيث ، أو لأفلام مخرجي «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينائية إلح . لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفنى) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملًا سياسيًا أولًا ، فقد كان التجديد الخيال أو الفنى ، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك لعدم / الواقع - إعادة المنطق والظلم إلى لامتقونته وموصاه - وفي تجديده بعد ذلك

ولكن هذا لا يبي أن «الفكر السياسي» نفسه كان منطقيا ، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماثل لأركان ، بل انعكس ، فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية ، أو المسرحية أو السينائية) والأعمال النقدية الكبيرة أيضا ، فيها وسياسيا ، وتوجيهها في أدهان الجيل لحكمة «وعيم السياسي» ، كان ذلك الاحتياج دليلا آخر على «فوضى» الفكر السياسي نفسه ، وعجزه عن تفسير العالم ، فضلا عن تغييره .

في الموضوع «القومى» انقسم الفكر السياسي - أحيانا عند الفكر الواحد أو للمدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة إلى المصرية ، والدعوة إلى العروبة ، والدعوة إلى الإسلامية ، مع دوائر صميرة من لدعوة إلى «الإبريقية» ، أو الدعوة إلى العالمية . ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور وتحدد لما تدعو إليه ، فالمصرية موزعة بين تصور لجذور فرعونية ، أو عربية أو إسلامية أو عربية ، والعروبة موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم لغوي تاريخي ومفهوم مادي (لغوي تاريخي اقتصادي) ، والإسلامية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم حضارى ، وكلا المفهومين مورغان بين نزعات سلفية وتجديدية ، قومية (حرية) ولا قومية

وفي الموضوع الحضارى ، انقسم الفكر السياسي ، بين «الأصالة» «المعاصرة» ، وبين إعادة اكتشاف الذات في التراث وحده ، وجديد ذات بالاتجاه غربا حيث بيع التقدم والاستنارة ، وكل ذلك دون تعديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه . لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكون الصحافة أساسا ،

المشردة . الأمر الذي صاحبه من عرلة هذا الاتجاه ومن عجره . حتى أصبح نأ يشبه القصور الكامل

وبالرغم من العلاقة الملحمة التي قامت بين جبل السبات وعالمه ، علاقة الأبطال المنفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بصراهم الذاتية . التي أدت إلى وضع هذا الجبل بالضرورة ، على مسار ، الواقع الاجتماعي والظاهرة الثقافية . فان الخلافات بين هذا الجبل وبين الاتجاه الماركسي لا تقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم ، الواقع ، الاجتماعي والثقافي

كانت لزعمهم اليسارية - أو ، أصبحت ، بالنسبة لعدد منهم - نوعة ، تلقائية ، تكتسب وعيا وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومتعدد الجوانب وطويل المدى مع « كل » ما يغزو عقولهم ووجدانهم من تجارب . وكانت الميزة في ١٩٦٧ هي ذروة تلك « التجارب دون جدال » . في حين كان نزوع الاتجاه الماركسي إلى اليسار بروحا « مطلقيا » ، يفرض نفسه ، ذهنيا ، قبل « خوض التجربة » . وبصرف النظر عما ، وبما تحول النزوع اليساري ، الثقافي ، إلى نزوع حصيل وفعل وعملية مطردة النمو . متعددة التحولات . تحول النزوع اليساري الذي إما إلى تبرير للعالم / الواقع ، أو خلافا « جاني » معه ، يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة . ودون مبرر واقعي واضح . وغالب دون شروط ، وهي عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين : تؤدي بالضرورة إلى تضاد الفجوة بين التزعمين . لا إلى سدها كما يتوهم كثيرون

### الاتجاه الوجودي

يرر هذا الاتجاه في الجامعة . في الأربعينات وأوائل العقد التالي . وارتفع صوته بأصواته في مجتمعات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقي في متلقي جبل السبات إلا من خلال الترجمات السيوية لأعمال صارت ثم الترجمات النقدية لأعمال البير كامو . ولكن هذا التأثير لم يكن مثابا في شيء ، تأثير نفس الاتجاه في مهده الأولى يعرف . وقد يكون ضروريا أن نسلق تاريخ هذا شعب منقول إلى عربة الترجمات « الرواية » من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تعكس - في الفلسفة « الغلبة » لحيل السبات - حاجبا من نفس تلك العلاقة الملحمة مع العالم / الواقع . لم يكن انشغال . ولا الصجر . ولا الحروب ولا التفتت . ولا البحث عن مبرر لحيات . هي دعوى حتى سمحت لتلك الروايات تأثيرها الفكري وظهرت في كتاب الرواية من جبل السبات . بل كان المعنى الأساسي هو تفرد رجال عادييين مضطربين في مواجهة عالم لم يعد احتماله ممكنا . ولا الإذلال منه متاحا . ولا شاعرية فيه ولا في التعامل معه . فلم يعد ذلك يقف . التعبير عن العلاقة تعبير « المعاني » من أي نوع . إنها علاقة تصادمية عموما . اندما . وحيو من الترحيل . بشكل خاص . ولكن لا علم من تداول المشوية بين صروب هذه الموضوع . والمطل بداد

وما هنا من ذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى ، تلك الرائحة . وكل قصص إبراهيم أصلا ( مجموعة « بحيرة المساء » ) حتى رواية التي

سرع بعد (مالك الحزين) التي كتبها في أقل من عشر سنوات . ورواية عد الفتاح الجبل الوحيدة « الحوف » . وقصة جهاد الغطاني الطويلة المشهورة « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » . ورواية محمد يوسف القعيد الأولى « الحناد » ، لكن تذكر المسافة التي تفصل دائما بين معنى وبين موضوعه . لكن يصرخ الموقف الحاد من الانتماء . ولكن تتعد صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأنطاس) فيه صديتها الموضوعية . غير الدرامية . ولكن يتحل المعنى دائما من انتماء لاس السرد أو التأمل . ولا من المواجهة . لكن تذكر ذلك حضور الدائم البارز للشخصيات وتجاربيها . حضور قصص يده كل حوس الأدبية للتأكيد على الشخص في الموقف . كأنك تتعامل مع عمل نحى أتبع له أن يتحرك في فراغ يصنعه بنفسه فيدونه بلونه الخاص . وبملاء كنه بكيانه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لا يتركز أبدا على ذاته (حتى في « تلك الرائحة » التي تحكي تجربة ضياع ذاتية . . ومحاولة لاستعادة الماضي بمقاومة الضياع) وإنما يتركز على العالم / الواقع . على الموضوع ، الاجتماعي . تركزا معناه تبادل حمل استثنوية ورؤية بدت في مكانها الصحيح - وفي مآزقها - إزاء ذلك العالم

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة في مجال التعبير الماركسي . فإنها لا يمكن - بنفس القدر - أن تعتبر عملا ينطلق من رؤية وجودية

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشي التدريجي يدور في الماركسي حادرا من حوافر اتجاه جبل السبات إلى كدنة بروية . فإن التعاطف المفاسي ، للنور الاتجاه الوجودي كان أبدا حادرا في كدنة بروية عندهم . وكانت العمليتان - انسحاب الماركسية من موقع تأثير عليهن . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهن - سب قود واحد لتأجيل ظهور كاتب درامي قوي به نفس حساسيتهم . حتى الآن

ولمعد الآن إلى سببا الأصلي لدى سبنده . فكشف . في الوجودي لم يؤثر مكتباته الفلسفية . بل مكتباته الأدبية . لأبيه عيه ونقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن بنفسه الوجودية بكل تحريديتها ومصطلحاتها التي تتطلب معرفة « المحرمين » « الحوف » ومصادرها . وبكل نزوعها إلى حامل وجوبيل ترفع إلى مصداق بصور الداء بلا أعاد . لم يكن تمكها أن تتداعى مع وجود جبل عارق في هموم عالمه إلى أدبيه ونعل لتناقض مشهور بين قوة خصم الإنسان لشخصيات ولشجوب الاسمه معا في أدب الوجودي . وبين تلاشي هذا الحضور كلمة في نفسه « وجودية » (حضور التاريخ في الأدب . وبلاشه أو حثافته في فلسفه) . مع هذا التناقض هو ما يقصر إحداد جبل السبات في قوة أدب الوجودي وتأثيره . دور أن يكون هو نفسه « وجوديين » بل معروف أنهم يعقون صد الفلسفة التي يقدرص ن هذا الأدب كتب لكن يشب . تتناقض معها . لقد رأوا في هذا الأدب تعبيرا حيا عن الواقع . ولكنه حس فائق بلرد . لا بوصف حقي بالحياد . ولكنه لا يريد أن « يدبر » . بل يؤدي إلى تشكيل رؤية . ثم رأوا فيه ذلك التعارض بين الدائم والموضوع . تعارضا لا يمنع الخول . ولكنه يرتب المشوية



فدخلت هذا الرؤية - من ثم - في إطار توقعهم «السياسي» إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره . وهذا السبب لم يصبحوا وجوديين ، وهذا السبب أيضا احتل تأثير الاتجاه الوجودي عليه . عن تأثيره في مهده الأوربي الغربي

وبعد من الضروري أن تلحق الاتجاه العميق بالاتجاه الوجودي . لا تنبج العلاقة الفكرية بين البحث ومفكره كما هو في أسطورة ميرف . و من رأى عشيق في البعة وموهب فلسفه الطاهرية من حيث . في تأثير الفكرى للاتجاه الوجودي وتفرعاته بعمدة كان منقسم على رواية جبل السنينيات ، بل لأن المعالجة الفنية لكتاب العتث «الربيع» وتوطم كما هو في «الغريب» ، كان لها تأثيرها الواضح على «السينيات» سفير الرئيسية في رواية جبل السنينيات

### الاتجاه النفسى :

وعلى عكس الاتجاه الوجودى ، ومثل الاتجاه الماركسى . من تأثير الأول للاتجاه النفسى من الكتابات النظرية (منذ الكتب الشهيرة بدكتور مصطفى مويى . «الأسس النفسية للإبداع» ، «الأسس النفسية» و«الكتابيات النقدية»

ولكن لاتجاه نفسى لم يستطع من ناحية أن يترك أثره العميق على رواية جبل السنينيات ، لا من خلال قراءة أعمال إبداعه كثره (رواياته القصصية ، أو درسته) ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير مستقل ، على الإبداع الأدبى للجبل . لأن القصصيات التى شئت على أدهان مبدعيه لم تكن قصصا بحد ذاتها مريدة ، بل كانت قصصا جماعية ، بمعنى كلى وشامل ، تشدد وطأة معاناتها على أفراد بأعيانهم

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسى على أدب جبل السنينيات ، ما لم نقر العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبى بعمامة ، والرواى بوجه خاص ، لهذا الجبل ، وبين عملية إعادة اكتشاف جسر الثقافة القومية ، واستغلال هذه الثقافة ، ومسيره تطورها - التاريخية - المتغيرة . ومن هذه الزاوية يصبح من الضرورى أن يوجد تحليل مضمونى content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجبل ، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحى» لأمنه (أبنة عقائدها ، وطرائق اعتقادها ، وأساليبها المتحولة إلى شعارات وسلوكية يرمى . وتداخل تاريخها الاجتماعى والسياسى مع سيج تراثها وقيمها الأخلاقية) ، حتى يكشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصى (والرواى بشكل خاص - مرة أخرى) لهذا الجبل في ذلك التاريخ «الروحى» لأمنه . وحتى يكشف أيضا النواحي الاجتماعية / الثقافية ، والفنية لذلك الاستغراق

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يوج ، أو من كلود ليفي شراوس - أو مهاباما - على إنتاج جبل السنينيات الرواى ، فمن الأرجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعى هذا الجبل الروائى - وغيرهم - من تلك المفاهيم ، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة . كانت العودة إلى «الحدود» ضرورة نفسية وعقلية بعد

الاستغلال الواسع وما واجهه هذا الاستغلال من مح . وكان اكتشاف الشعر العربى الحديث (رثقت) ، منبع الإبداع الاستثنائية والتاريخية . واستجابتها لتوسيع الفكر الرزى السعوى وتعميقها مؤثرها بها . وكانت لمرجات الكثرة الغريبة من الآداب الأجنبية . الروائية والدرامية قد كتبت ارتباط كل أدب عصر بثقافة أمنه وتاريخها الروحى ومسيرته المتغيرة . وكان هذا الكشف تأثيره المهم . ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجبل بمرات ، أبان . الماسيرين المعروفين والجهول من «أيام طه حسين» إلى «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم . إلى «قديس أم هانم» و«جماء وطن» ليعلى حتى ، إلى «الأرض» لعبد الرحمن السرقاوى . إلى «الجبل» و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحي غام ، إلى «حضان عالية» لإدوار الخراط . إلى التحول العميق المفردى إلى إنتاج عجيب محفوظ - الذى مهد له «الثلاثية» - «ميد» «أولاد حارت» . وفى «عجبت» آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء . كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب في العصور الوسطى - من الوافدى إلى الخرنفى . مروراً بالسعودى والمقربرى وإبراهيم إياس - في طبقات شعبية . ونشر صحاغات جديدة للسيرة الشعبية العربية والشعرية وقيم كثير من الدراسات . حوها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جبل الأرحميين والحمسنيات . في «حملة» للقالية جاءت جزءاً من عملية العودة إلى الحدود) - كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر في صياغة رؤية جبل السنينيات لـ «واقع» ولأعماق هذا الواقع «الواقعية»

ويستطيع التحليل المضمونى لأعمال عبد الحكيم قاسم ، ومحمد يوسف القعيد . وعبد الفتاح الجمل . ومجى الطاهر عبد الله . وحسن محب . وعبد الوهاب الأسوانى . (وغيرهم) التى كان مسرحها «الريف» . أن يكشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعمور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره ، وقوانين هذه العلاقة المريدة وديناميها

كذلك يستطيع التحليل المضمونى أن يكشف في أعمال جمال الميطاى ومجى شلى وصنع الله إبراهيم وغيرهم . انشغالها بإدراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته ، بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفرادها ، في فقه هذه المؤسسات أو فى أسفلها أو خارجها ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة . ولا كان الإنجاز القومى فيها متاحاً . دون للقطعات الإبداعية ، والنقدية . والنظرية ، والتاريخية . التى سمعت الإشارة إليها .

### الأساس الذاتى . والتفاعل :

لاستطيع أن تحليل ظهور جبل مكامله من الكتاب المبدعين ، استميرين . باعتباره مجرد «نتاج» آلى وحنسى مجموعة من معروف «الموضوعية» . وبصرف النظر عن «المصائر» الشخصية بكل واحد من كتبه هذا الجبل الروائى (و القصصى بشكل عام) فلا بد من النظر إلى العوامل الخاصة التى اتجهت : دواعهم الذاتية ، وتراث كل منهم اتفاق الشخصى

لقد بدأوا مثلاً يبدأ «الجميع» ، أى كأفراد أو مجتمعات «صداقة

حصلوا قوة الواقع الزمى (أعمارهم) . والاجتماعى الموضوعى (الأوصاف الفكرية لتيارات المتصاعدة) . على حرمهم فى الاحياء .  
صحة أصحابها كالتأجيل الأخرى . يعززون لصانع ما يروونه صاها . وقد اعتقدوا فى البدايه - وما يزال بعضهم يعتمد - أنهم لا يصح لهم أن يقرعوا إلا لأنفسهم ، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية . وبعد دورة التراجع من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرصها منطق الحياه ذاتها لى تحدد الأشياء نفسها ، وتحدد الحياه

لقد نجحوا فى البدايه - منذ النصف الأول للسنينيات - حول صيحة قالت : « نحن جيل بلا أساتذة » . وكانت الصيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتوهم أنها تعبر عن « واقع الحال » . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم فى ذروة حالة الحماسه التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء - أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة يمثل ما تمعروا هم به كثرة وتنوعا . ولقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حرمهم فى الاختيار ، مادام صدق التيارات كلها أو كذاها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة الهائلة لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قناعات كل الأساتذة . فلم يكن لأحدهم فضل عن الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوده أو كولريديج أو وورد زورث ، أو سانت ييف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من خميس هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القط وشكرى عياد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حقي ، أو يلقى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن يلى تأثير مجلة « المجلد » فى مدة يحيى حقي بسبب مساهمة « النساء » الأدبية فى مدة عبد الفتاح الحبل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فصي حام ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط - كتابة وترجمة وشفاها - لحساب تفاعل يوسف الشارونى ، أو يفاضل بين تأثير الحممية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة « الكاتب » فى السنينيات أو مجلة « الطلبة » . ١٩٩٢ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وعلقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايتهم

#### • هوامش

- (١) أعرف - على حيل اللال - أن كلاما من عبد الحكيم قاسم . وصح الله إبراهيم - عز الأكل - شرح فى كتابه « روائى الأثرى » ما به عام ١٩٩٦ . وقد يدب بها - وب - برصها قصة قصيرة « كندوت » بين يديه كما يقر بعض النقاد

حبيسة ، وسط جمهور « قراء » . ثم كان على كل منهم أن يختار ما يقرأه ، وحده أو مع الآخرين . وما استلزم عليه ومن شغفه - ثم كان على كل منهم أن يشرع فى الكتابه . وشغفه المكتبة بغير كل منهم . ويكون فى نوب نفسه جزءا من ظاهرة « الحبل » ومن الظاهرة / الحركة لتفاعله / الاجتماعيه العامة . وتتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته « حبيسة » التى تشكل وعيه بها ومن خلالها ، مع ظاهرة « الحبل » الخاصة ومع العالم الواقع . وما اكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون واصله الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل . وما اكتشافه لفته التى سيعبر بها عن نوع تفاعده ومستواه . بكل ذلك « تحول » من فرد فى « جمهور » الأفراد . إلى مسج د يقرأه الآخرون . ولكنه لا يكف عن التحصيل من « شح » العلم ، لواقع الذى يحيط به

ليست هذه محاولة لرسم صوره تحريديه وجدلية لظاهرة جيل السنينيات . برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية . ولكنها محاولة لتلخيص نكت العلاقة الشخصية التى حثمت ظهورهم ، وحثمت عليهم - وحثمت لهم - أن يكتبوا الرواية

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات - ولا أقول معارك - فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صيغتها أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت « حماه » فى الصعود ويظهر المؤثر منذ منتصف السنينيات تقريبا . وفى هذه مناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها - حسنا أتيتهم تطورا بغير التاريخ اللاحقة - بالقدرة « المصلحة » على التعبير الدقيق « لا عن سمطيات الواقع ، ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والخصارية الإسلامية هى . أم عربية ، أم أفريقية أم متوسطية ، أو كان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية ، بلاشراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية ( العربية ) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من « قيوده » ، أو ضرورة التسميم بحق الشعراء فى ابتداء موسيقاهم مثلا يدهون رؤاهم وابينهم ، أو كان الموضوع هو قداسة « أشكال » التراث - كشكل القصيدة العمودية ، أو اعتبارها ميراثا « دنيويا » قابلا للاستهلاك والتجمد ، ويحتل التحلى والاستبدال - سواء كان هذا الموضوع أو ذلك هو موضوع « المناقشة » أو الحركة الدائرة .

قد كانت حداثة العصر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك « الزمنية » أو « القبائلية » ، وعدم الإحساس - من ثم - بضرورة الالتزام بتأجيلها أو بأحد أطرافها ، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل متفق ذلك الجيل - ومبدعيه بوجه خاص - إزاء للمعارك ، وأطرافها وتأجيلها . وربما كان أنتم ما حصلوا عليه سها هو إحساسهم بأنهم أول من « شاهد » حمية وصروح التيارات المتنافسة التى أحرمت عن نفسها بكتابات وبيد وديور لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناسبات جيل العشرينيات ، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى وإبراهيم وهيكى والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتى أعاد جيل السنينيات بوجه خاص ، اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعريت عنه حاجتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل السنينيات أنهم

فصول

فصول

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

# دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر  
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب  
المعاجم والموسوعات  
كتب التراث  
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين  
السلاسل العلمية للشباب  
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان  
عربية وعالمية  
عالم ديزني للصفار

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٥٤٣١٤ - بريد ٧٥٤٣١٤ - شرق القاهرة - فاكس ٧٥٠٩١ SHROK LN

بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - بريد ٣١٥٨٥٩ - شرق بيروت - فاكس ٢١٥٨٥٩ SHROK 20175 LE

دار الشروق

دار الشروق



# مُعْزَاةُ الشَّكْلِ

## عند رَوَايَةِ السُّنَنِ وَدخْلِهَا فِي الشَّكْلِ الرَّوِّيِّ

( . وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة ، سوسبولوجية  
المضمون . لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولى -  
لسوسبولوجية الشكل ) .

عبد الله العروى - الأيديولوجية العربية  
ص ٢٦٨ / ٢٦٩

محمد بدوي

١ - ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مفارقة الشكل في بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة  
بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالاتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج مجموعة من الروايات  
الذين يسمون « أدباء السنينيات » ، محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة  
على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعنى اختيار هذه الروايات لهذه المجموعة من المبدعين  
أننى غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التى تصدت للبحث عن شكل غير تقليدى ، وسعت إلى  
الانفلات من أسر « الثابت والسائد » .

والشراء والروايتين وربما بعض القاد الذين طهروا في السنينيات ،  
محاولين شق تيار ثقافى متميز في الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وصفه  
بالخروج على الفهم السائد عن الحرية في تلك الفترة  
فقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم في علاقة معقدة مع السلطة ،  
فهم من ناحية أبناءها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها  
وانكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها  
الثكرية ومناحي التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن  
يعنى - كما فهم موقفهم أحياناً - إلغاء مجرث السلطة ، بل كان

وعلى الرغم من أن مصطلح « الحبل » يقابل باعتراضات كثيرة من  
قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون  
إلى الأدب بوصفه جزءاً من كليه اجتماعية تاريخية محددة ، فإن مصطلح  
« أدباء السنينيات » قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وديعاً واسعاً ، لدى الكتاب  
وقراء جميعاً . وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية  
البسيطة - « أدباء سنينيات » - تمتلك قوة المصطلح وتحدد ووضوح  
دلالاته . لكنها محض « اسم » ، فليس له أن يبدع ويقوى ، اسم مثاق  
إهاب الصحافة ، ونشر ماشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين

خروجهم نضالاً للقوى التي تجهد لتهمهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لمعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يحاور الشرح والتبرير وصياغة بشرى الإعلام . وفي هذا الفهم يكرر علماء دور المثقف ومعالجة كلمته على النحو الذي يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب . وكان طبعاً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صرح أشكال أخرى مبدرة لمؤسسات الدولة . كان أبرزها مجلة وجماعة جاليري ٩٨ . وهذا يعنى أن الطرح الفكرى والممارسة الإبداعية المختلفين وأحياناً يتصعب مع السائد قد توافقت مع محاولات ضرب «وهم للتوصية» على نحو أضيق على التسمية التي أطلقت عليهم صحيفة معدة . تشير إلى نسق فكرى وصيرورة اجتماعية متغيرة . أى تمنح مصطلح «الحيل» بعضاً لتعاسك ، وتأتى به من مجرد الدلالة البيولوجية . وهذا سبب اختصار هذا المقول على بعض أعمامهم ، إذ للتقارب الفكرى والاجتماعى يدنو بنا من تقارب فى ، يسر لنا نقد عمله . ويقيه خطر الانزلاق فى كثير من مهادى . أما الروايات فهي :

١ - أيام الإنسان السبعة ، لعبد الحكيم قاسم . مجلة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠

٢ - بحجة أغسطس ، لصنع الله إبراهيم ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية

٣ - الخفايا القديمة قابلة لإثارة الدهشة . الكتاب ١ - من «أنا وهى وروجر العالم» لبعي الطاهر عبد الله ، مجلة المصرية العامة للكتاب

٤ - الزنى بركات ، لجمال البطاوى . مكتبة ملبول القاهرة ١٩٧٥ الطبعة الثانية

## ٢ - ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة : «الشكل / السياق الاجتماعى لتاريخى» ، وهى علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى تحت تلال من إغراء لدراسة الاجتماعية المسهلة التي تعمد إلى المصمون فتشير إليه . نافضة يدها من إشكالية الشكل تماماً ، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبى ، يسعى النظر إليه فى علاقته بشيء لا يرغم هذا اللقال إلا أنه يطرح الأمر للدراسة دون معنى لفهم الإشكالية ، هى أحياناً كثيرة يصبح هم الكاتب أن يمتلك حيليات مشروعية السؤال وصحة طرحه ، وفى هذين الأمرين يكرر جزء ضخم من تجاوز الإشكالية . عهد - من حينها . ولست أزعم أكثر من أننى أحاول هنا . الدخول إلى هذه الإشكالية . متصوراً أن الدخول إليها يقتضى تأكيد مصعة أمور

سفل - دون حوض فى التفاصيل - إن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية يعنى مجموعة من النتائج المهمة الحديرة بالتحديد والتوصيح . فهو يعنى - أولاً - عدم شرعية شطر العمل الأدبى إلى نصين ، أو تحويله إلى شكل ومصمون ، أو مصمون وشكل ، سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف تسيات مراوغة تعاون التعويه علينا مثل «الرؤية والأداة» أو «الموقف والشكل» أو «لغة الأسلاف» والمفط

والحقى . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو فى النظر الأخير إرث فلسفى يرى العالم من خلال ثنائية ذهبية . وهو - ثانياً - يعنى عدم شرعية الدرس للمصمون التمهيدى الذى يقتصر على الوصف طويلاً إزاء المصمون ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما يسعى أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الخيال للنص ، وكأننا أمام مجرد شكل معزى غير متأثر من أى صرب من صروب المعرفة البشرية . وهو - ثالثاً - يعنى عدم شرعية الدرس الشكلى للنص . أعنى التعامل مع النص بوصفه فصلاً لازماً أو بنية مطلقة على نفسها . فائدها فى جهازها ، ذلك أن المقول بأولية الشكل وقيلته يمزق كنية الخبرة الإنسانية ، ويحولها إلى ركाम عبر متحاسن من الحبرات المبررة . ويستلزم من العمل الأدبى فعديته الأساسية بوصفه خلقاً إنسانياً . والقول فى كلا الحالتين - أولوية الشكل وأولوية المصمون - هو خروج من إطار النص ، أوها خصوصاً للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة ، وثانيها هروب منها للسقوط فى أسرها

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءاً من «بنية العمل الأدبى» ، أو أحد عناصرها المتراكبة المتفاعلة ، لا تعنى فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجى ، بل تعنى أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بشيء ، دون أن يقع فيما يسمى بمعاطة (التجريد الباطل) <sup>(١)</sup> Fallacy of Vicious Abstraction أى تجريد

عنصر واحد من موضوع كل عيى ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له - عندما يعزل على هذا النحو - نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع . ومعنى آخر : إن اضطراب الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لا يعنى الوقوع فى إفسار شطر النص إلى قسمين يحصل بينهما - كما يقال - سور الصبر العظيم . لكن الأخرى أن تقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذى يدرس «القلب» فى ضوء آلية Mechanism الجسم البشرى الحى . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعى التاريخى إلى النص أو العكس ، وفى كلتا الحالتين لا يعنى وقفنا إزاء المستوى البنائى أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة . قد يقال إننا نحول طبيعة لأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر يختلف فى اعتقدي ، فصلاً عن فساد القصيدة التي تبغى وضع الظاهرة الجمالية فى تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضاً - على مستوى التداول الوضعى التطبيقى - لا يمكن أن نتحرك داخل بنية معقدة متعاورة لشرائط التي تحت فى وسطها . ولا يعنى هذا أننا مهدر الاستقلال السوى بصدرة الجمالية ، ولكن يعنى غضب النظر الكلى الذى يفرص نفسه حتى لدى دعاة الحباد الفلسفى من معتنقى الوضعية المعديبة <sup>(٢)</sup> .

وفى حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا يشتمل إلى النقد الخاص تماماً . إذ الناقد يحفل بالنص ، وفى حالة البعد الوقى الجديد . يكون الاحتمال بالنص اسهدافاً لاستخلاص دلالاته وعلاقاتها بالعصر ولواقع وفى حالتنا هذه قد تدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعى . سواء كان ميوزياً توليدياً أو من أضرار مايسمى «بعم جاليات النص الأدبى» . والحق أن هذه المحاولة تعبر نحو النقد الأدبى إلى علم احتفاء الأدب والرواية بمحاسة . وبالتحديد إلى منطقة حطرة



مجموعات الاجتماعية نفسها . وعلاقاتها بمجموعات الأخرى .  
وتوقعها من المجتمع والتاريخ وفي التراث عربى يستطيع غرباء - دون  
غناء - أن تلمس هذه الظاهرة محسوسة فيسسمون « بالحدثين » . وهم  
مجموعة من الشعراء . نادوا بالتحديد وبدلت الذات المفرد عن طريق  
صوتهم وهمهم ويريأهم - ومن هنا أصل عليهم هذا الاسم لدى لاخبر  
من دلالة نقد طرق هؤلاء الشعراء دروبا جديدة لم يطرقت سابقون .  
وكان تحديدهم إدر كآ جديداً نوقع جديد . يشرح أسئلة جديدة عن  
متغيرات وعلاقات وهموم جديدة . برقت نسيج الإجابات المكررة  
للتسليكة المعتادة . وقدمت بالمبدع في أنون التجريب التقني ففادته إلى  
شرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن وهى أسئلة لم يكن  
من ممكن أن تملك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تحدثت في شكل  
جديد يهيئ القارئ ويتجاوز

## 1-2

يبدأ وهي الفئاد بواقعه في الملحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع . إن الفنان بما هو مثقف عصوى منتج للثقافة هو دور وعي الخشع بنفسه . ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العصى الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفئات المهتمة . وعليها - مادي - ذى بدء - أن نتجاوز ذلك المفهوم البدائي الذي يربط عمل المثقف بممارسة لعمل دهمي ، بمعنى أن التصريق بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية يسمى أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ، فكل عمل دهمي يخترق على قدر من الجهد العضلي . وفي المقابل فإن كل عمل عضلي لا يخرج من إعمال الدهر والدجوة إلى حيراته وبراكها . وقدرته على الخلق والابتكار . ولذلك تعتمد مفهوم جرائمشي عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من السببي الطبقية والإنتاجية . فكل مثقف يرتبط ببيئة اجتماعية فاضفة هو مثقف عصوى ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بالدة أو مضطحة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي ودون لدحور في إشكاليات مفهوم جرائمشي<sup>(٦)</sup> وما أثير حوله نقول : إن المثقف العصى العرفي هو الذي يرتبط بظموح الواقع العرفي ومطامح فئاته ومجموعاته الاجتماعية في الاستقلال والعدل والحرية . وإذا كان المثقف العصى هو المسئول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن دوره الخطر في هيمنة الرؤى المناقضة ، فإن الفنان يقدم وعي الطبقة بكيفيات وأعية تضعه في مرتبة الفلاسوف والممارس السياسى . ويريد من أهمية دور الفنان في البلاد المختلفة ما يعانيه واقعا من تصادم مروع مع العصر وأبع

## 1-0

إن تاريخ المذهب العنصرى العربى هو تاريخ محاولته بتطبيقه الدعوة  
بين الإحسان والحق فى فهم واقعهم . وفى سلك أدوات هذا الفهم  
لقد وعى هذا المذهب دوره فى صيرورة واقعهم . ودوره فى دفع عجلة  
تقدم هذا الواقع . الذى يجمع الكثيرون على أن فهم سنته . هى سنة  
التحلف التى يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابكة من الأسباب ، فمنه  
أبعاد تاريخية لهذا التحلف . وهى أبعاد كامنة فى العمق من نبي المصمم  
العربى . وترتبط بصورة العربى إلى الزمن . وتعتمد مع تقواى نبي الحكم  
صعوده التطور التاريخى (٧) . ومنه أسباب خاصة بالتعبئة الاستعمارية

مراعاة في علم اجتماع الشكل      Sociology of form : وهو علم  
بحاول درس علاقة الأشكال      اجتماعات - في الوقت الذي يهي فيه  
استغلال المظاهرة الخفية التي

[illegible]

وأي هذا فقد كنت أرى مدعاة لتقديم تاريخ مدرس المسيحية في  
للأدب وخاصة في مجال الرواية ، إذ يقتضي هذا مجالاً آخر وموضوعاً  
آخر . ولكنني أشير إلى أن دارس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على  
ساس من مهاد علمي ، بداد لوكاش . وسار فيه وبه جوار  
وجولدمان . وبير ماثيري . وإذا لم تسمح ظروف هذا المقال تتبع هذه  
المجهود . فإن نتائجها متضمنة في السياق بشكل أو آخر (١) .

## 153

نكر ما انسى يدعو المبدع . شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ،  
أو كاتب نص مسرحي . إلى البحث عن صيغ جمالية أخرى جديدة .  
تباين العادي والمألوف ؟ أهو محض هاجس إبداعي صرف . يدفعه إلى  
الكذب والعت وركوب الصعاب من أجل أن يجد في فيه أو يثر أدوائه  
وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك  
أن الفنان الذي يرى في هذه رعاية خاصة ، فادرة على التأثير في واقعه  
وروائيه الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أداته الخاصة ، سواء استعارها  
من أسلافه أو معاصريه ثم صيغها بصيغته ، أو خلقها خلقاً ، برصده  
فنا ، مدركاً خصوصية الظاهرة الفنية وتجاهها مع تراثها القومي  
والإنساني ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتمرد . الذي  
لا يحنط بأصوات الآخرين . ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ،  
ليس كافياً لتفسير التجديد والتعبير في الفن ، فليس مستطاعاً قبول تفسير  
ساهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يتكفى . على رغبة الفنان الفرد ،  
ووعيه بالإسهار ، أو شوقه إلى إبراز تفرد . ونحن نجد التجديد في الفن يتم  
غالباً بشكل غير مدروس ، بمعنى أن التغيير لا يكون هم فرد متعمد متشبه ،  
بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو حسي ، في  
بحث أدوائهم الجديدة المصيرة . استهدافاً للإجابة عن معضلات ، محددة  
تدفعها مجموعة اجتماعية محددة

إن الإنسان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً حياً جديداً ، حتى لا يكون منه مجرد انعكاس لما يدور في هذا الواقع ، بل إبداعاً جديداً يومئذ ويشهد بكماله - في ذات الوقت - يصغر ويشارك في فعل صغير ويستطيع القوم أن يحدث صدع في البنية الاجتماعية لابد أن يمتد أثره متجلى في سبي الثقافية المتناحرة معها ، أي إن التغيرات في التشكيلة الاقتصادية لا بد أن تظهر آثارها في وعي

بني تخليق (تطوراً عكسياً ، وتفهماً قطاعياً ، أى إن انخضاع التابع يتقدم أو يتغير في بعض قطاعاته ، في حين إن قطاعات أخرى ، لا تبنى على حالها كما يتبادر إلى الذهن ، بل ترجع عسواً وضرورياً إلى مراحل محطتها في الماضي) (١٨)

ب. التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت نومي إلى سدة محط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بقى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً ذاتياً في محله ، أما التطور الذى حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص . يتم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تدخل حجب وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم

على أن هذه الوضعية تخلق فيها تخليق شعوراً بقصور الأدوات التقيدية في مجالات الوعي كافة . وهذا أمر طبيعي ، إذ إن الاختلاف بشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصيرورتها ، في البلدان التي رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، من البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للصيغ التي انحوت المتخلفات الأخرى المغيرة

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من المراحل التي كان لها أثرها في فلسطين ثم بكسة يوبو ، بالإضافة إلى سيادة الظلمة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة الازدهار الكاذب في مجال التقدم الاقتصادي ، وكلها محض ظواهر دالة على مجتمعية محدوت لها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تخرج بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربي والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه في إطار الوعي به وبكيميائيات أنظمتها وعلاقاتها

نظل إن الوضعية المختلفة في بلدان العالم العربي ، تنقسم بمساحات محددة ، تشير جميعها في النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشري . ولذلك يعمل الفنان على تحرير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعي - أولاً - تخلف هذا الواقع الناتج من مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع الطبيعة للاستعمار ونحجر أبنية الوعي وحمودها ، و - ثانياً - خصوصية هذا الواقع بالمعنى الذى ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، - وثالثاً - بإمكان تحجير أقصى الجوانب إشراقاً في خبرة الجماعة التاريخية وثقافتها .

## ١ - ٦

تحدد إحاطة الفنان العربي في السؤال المحوري في واقعه ، منابعه التى استقى منها تلوينه لفته . وانكبيات التي تم بها هذا التلوين ومن يتبع منابع التحديد يحددها لا تتجاوز اثنين . أولاً : التراث الذى يتبع شمس لتاريخ وطرائق تنويه وأساق القول التاريخي وكيميائيات القول الأدبي ، سواء ما عرف منه بالرسمي أو الخاص ، أو ما يروج به الواقع من أمثولات وحرافات وأقايبين وشعر عامي ، ثم أنماط القول

الأسطوري . وقد يتبع الصهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقياً أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التي عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط في الماضي إلى الحاضر . وليس ثمة تناقص بين التحديد والاستعارة من التراث . فالتجديد في هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التخدم الكامل في التراث . مع خلق ما كان عائياً أو جيبياً أو معيياً في السياق التراثي . وأصبحت وضع التراث برمته في تناقص مع هاجس الروع إلى التقدم بطوى على عجز قادح من رؤية التراث في تكثره وتعدد ثانياً : استلهاهم مسخرات الفن الأدبي في بقاع العالم اعختلفت وهنا لا يبنى الفنان للعربي قسماً غربية عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غربية حيث يستلهم تراثه ، بل « يوظف » هذه الإنجازات بحيث تصحى مستوى بنائياً في بنية أدبية بخارجة من بني اجتماعية أخرى مغيرة لبني المجتمع الغربي - ومؤثرة فيها . وفي هذا المجال يسمى الإشارة إلى عدم وجود معارفة بين بحث عن نموذج خاص بلكانب العربي والقول باستعادته من إنجازات الفن الإنساني ، لأن الهوية القومية لا تصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من حضارة البشرية . ولا تتناقض مع طموحنا لإسماح صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن لجأوا للمثقف العربي مرحلة الانبهار بأوروبا والشعور بالدوبة الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعي لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوروبا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوى على معارفة جلية يتحدد في أن أوروبا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهي في ذات الوقت ناهية الدول المتخلفة والمشبوبة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مغامرات الفنان العربي التشكيلية في إطار أكثر كلية . حقا إننا لا نزع من أن كل القطاعات تتقدم في خطوط متوالية ، إذ إن وضع الطبيعة يخلق تماثلاً في مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ، لكننا ينبغي ألا ننقص النظر عن ذلك التوافق الجلي الذى حدث في أشكال معرفية كثيرة ، فقد توافقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية في الأدب ، الاهتمام بتخصص الأنا القومية ، وبروز دراسات متخصصة في فلسفة التاريخ وسيوسولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتراس دراسات عبد الله العروى والطبيب ليربى وأدوبيس في درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربي مع دراسات صهيرو أمين في اقتصاد التخلف ، وبحث أدونيس ومحمود درويش وسعدى يوسف عن حساسية شعرية جديدة في الشعر ومحاولات إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تلمري القصة والرواية ، ومحاولات يوسف إفريس وسعد الله ووس في خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيميائيات تشكيل شخصية لدى كتاب والسيات في مصر لم يسع صاحب من هذه أهم القومى أو هم البحث عن هوية قومية لا ترمض انعمالية ، بل كان وعياً بمشوة به الواقع من تداخلات ونماضات ذات طبيعة جلية ، وبخاصة تلك الفترة الحسنة الثرية ، فترة يوليو ناصر ، والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه الملحظة التاريخية ، يكمن في أن يوليو / ناصر كانت لنا واقفاً في حين كانت لدى الآخرين حلماً يومي إلى أفق ، لم يفصح - للعيون الضيقة الخفية - إلا عن أجمل ما فيه

وعلى هذا تتلخّص محاولات البحث عن أشكال جديدة في مصر مع محاولات التجديد للتجاوية معها في بلدان العالم العربي في إطار واحد ولكنها لا تفقد مذاقها الخاص . والعارق بين هذه وتلك هو كالعارق بين هموم جبال حملان في « شخصية مصر » وهموم الطيب تيرى في « من التراث إلى الثورة » .

## ١ - ٢

« أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم ، هي أول مدثر عرض له . وهي رواية مهمة لعدد من الأسباب : منها توقيت صدورها المبكر في بداية الستينات ، ومعالجتها لموضوع جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز هو تمثل في شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلمت - إبان صدورها - الأنظار إليه . وإلى موهبة صاحبها التي كانت قد برزت في أعمال قصصية قصيرة ، نشرت في دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعة منها ، ولهذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمي ، فكتب عنها مصلاً طويلاً في أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أحرر صوتاً ، وأبعد صيتاً من كتابها .<sup>(١)</sup> والرواية تقدم « تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة متروية في أهدق الريف ، تأهب للذهاب إلى مولد السيد البدوي الذي يقام كل عام في مشهد بصفت » . بيد أن مثل هذا القول يبدو بسيطاً غللاً ، فالرواية - صف - تقدم مجموعة من التراويعات ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لا تلتفت عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوز إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا « تاريخاً » اجتماعياً حياً ، هاجساً بالحركة . دون أن تفقد طينتها بوصفها رواية . ودون أن تتناول عن كونه موقفاً من الواقع وشاهداً عليه في آن واحد . إلى جوار هذه الجماعة ، ثم فرد متوتر ، يكاد يكون ملتأماً . فهو هو - على حد تعبير لوسيان جولدمان - « بطل مضل Problematic hero » ، لا يمكن أن يحمده فرداً من أفراد الجماعة للتدعي فيها ، المؤسس بقيمتها ، ولا يمكن كذلك أن يحمده خارجها وبمعه جاعلاً . ولأفضل أن رصد علاقته المعقدة في تأد ، بحيث تسكن من فهم علاقة الاتصال / الانصاف بيه وبين هذه الجماعة .

بداعة ، نحن في عالم نحن من حوالم الفخ في الريف المصري ، فليس ثمة شخصيات تقليدية ، كالعمدة وشيخ الخفاء وبعض القسوة الغلاظ . ثم نحن مع عمل لا يمتثل بالحدث الصم الذي يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقف بينها محدداً وفارفاً ، وأخيراً نحن مع تاريخ من نوع خاص ، تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتعائلة ومؤثرة فيها ، لك - ورغم هذا التاريخ - روحه عملاً روائياً ، أو على التحديد الدقيق نحن في خصم نحن الذي يحدث فينا تأثيراً خاصاً . ومن هنا نحن أهمية السؤال من العمارة الروائية ، ومن جدتها وتفردها

وهذا العالم التحق ، موار بالحركة الدائبة ، والتعامل الذي لا يتوقف لحظة . على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه - ككل عالم إنساني - لا يكف عن الحركة والتعامل . ومن ثم كان السكون محض تصور نسبي ، تكمن فائضته في مجرد إبراز نقيضه وحلله معناه . والعالم الذي تقدمه الرواية - إلى جوار ذلك كله - هامشي ،



فعل أحسن

أما أصحاب الحاج كرم فأمامهم مباحج النساء . ويدعم الكاتب التالى ما ذهب إليه من وجود عين أخرى تتأين قليلاً عن عين المصطل ، فثمة أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولا يمكن له بحال أن يستوعبها في إطارها . فعين يقص الراوى عن شخصيته يتحدث عن « محمد العايق » هكذا . « تلتهب العجلة بالصحك وراء حكاية عن روجته اللصة «روايح» وعشيقته «الحازية» . ليس حراماً معاشرته لمعاربة ، فقد وهبت نفسها له . على خليل يشحب من مهارت العايق ، لكن الحازية وهبت على أى حال كتراً من اللحم الأبيض والعيون المكحولة . يوارى كتراً وهبت له رويح من كل شيء ، يمكن أن يسرق وينقل . تدور الحازية وراءه في الموالد . في دهير غيبى مظلم ، فسطحها الحاج كرم ، فزعق فيه ، فهب من فوقها مذعوراً بعدل عمامته ونظر إليه الحاج كرم وهو يتميز غبظاً

— صاحب الناس وناير تلعب يابى الكلب

وصوى العايق ليايه منهوجاً

— جاحض ياعم ، ص ١٥ .

لقد قص العايق القصة في مجلس النساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى حب غم الخطبة . ولما بعد العزير يحب (العايق الخطاء» تماماً كما يحب الحرة النجبة التى تبوء بدواها عبد الدين . إن هذه العين ليست عين المصطل . . . ولأخرى «ب» عين أخرى معبرة . وهى تجيب عن التساؤل الذى طرح من قبل . ولدى كان مصاباً عن التميرات التى تحدث في (القرية ١٧) وما يد كوت محصورة في بحر وعى عبد العزيز له كامنة فيها

ومها يكن الأمر فإن زاوية الرؤية . على هذا النحو ، أتاحت للكاتب إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين هذه الحالات نفسية متباينة دون عناء . وهو قادر — بمصلها — على احترق المستويات الزمانية والمكانية المتباينة والحركة بين الحظيقتين : الموضوعية والذاتية في آن واحد . كما تحت هذه الإمكانيات في تقديم لوحات حيانية طويلة تكاد تفصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل مايجوز فيها من فرح وحزن وتقدم وكوص .

٢ - ٢

يبدأ الفصل الأول (المحصرة) بالطفل عبد العزيز ، الإبن الذكر الوحيد فيما يبدو للحاج كرم . والحاج كرم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام المذبح في دواره الذى ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وما يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص في نسج خيوط عالمه في دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقصون اليوم في كد وتمب ، يعصرون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، ويأنفهم . إنه عمل شاق صعب ، لكنهم في المساء يتمتعون . ويضطرون إلى كد اليوم في وداعة ويتسامرون ، ويتبادلون أحقاد أنصع والتعب وتمتع الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الميلاد الوحيد من قسوة النهار وروعته . أو هو العالم الذى صمعه الدراويش هرباً من الحياة القاسية العاصفة في الحقل والشمس والماء والعرق ، محولين بحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . عن مقابل قسوة الحياة وسيادة المصحة والقسوة على

لا في موضعه من سيرة ملاقات الاحتفاعة صحت ، بل في موضعه كحدث من هتاف الكتاب أو على الأرجح . يحصر الكاتب الدين يرويه أقل من أن يهتم به . وذلك غامضه وساطته الخادعة المزاوعة ولذلك كان أحد هموم الراوى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله في جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية . ومن الخدير بالذكر أن أحد الباحثين في علم الاجتماع . بعده عملاً قريباً عظيم الفائدة مدارس التراث «شعوى»

وستطيع القول إن المفارقة الشكلية في هذه الرواية . تكن في التوارى القائم بين محو وعى البطل من ناحية . وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوارى تطور البطل واصمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للمحصرة إلى الخبير إلى السفر إلى الوصول إلى هطاً حتى البيلة الكبيرة والعودة إلى القرية) مستوى أولياً أو إطاراً يقدم حركة محو وعى البطل متوربه مع حركة «اضمحلال» الجماعة . وفى هذا لإصرر سيواجهنا أمر في غاية الأهمية . بل إنه يمثل — فيما أرى — لب الخطة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية

Point of view

يبدأ الفصل الأول بالولد عبد العزيز في وقت صلاة المغرب التى يحيا دائماً لأنها تحيى في وقت جميل . الشمس فيه غاربة والأصواء لينة ووربا حزينة ، والأب الحاج كرم « يتأهب للصلاة في كشور » . فإذا قصده جلس مسحاً ينظر أصحاب . « حيث يتأهب للصلاة في كشور » . تنتظرهم بعد عشاء وصل مرهق طوال النهار . ويلاحظ أن زاوية الرؤية لا تكاد تتصح تماماً ، فليس ثمه راو تقليدى أو راو يتحدث إلينا بصير الشكل ، إنما — على الأرجح — مع الاثنين معاً : الراوى الذى يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم — المراهق الشاب — والراوى الذى يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أبصا يرى من خلال عبد العزيز على الأقل في طعونه . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شيء ، ولهايد في نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل ما فيه طيب ومبج . إنه عالم مشحور حول الأب المحبوب المهيبة . حتى القسوة التى يذكروها ، حيث يحصح أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جاحهم ، تبدو مبررة وهينة في إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يحبه عبد العزيز — خاصة في لفصل الأول حيث راء طفلاً — لا يفقد الراوى إلى إجهاض موضوعه العالم الروائى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية : فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صورا ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق بسيرة الجماعة ويبرر الاقتباس التالى السمة الأساسية في الجماعة ، أو هامشيتها وعزلها وتناقضها مع المجموع الذى يجا في القرية . «وتكاد دائرة الطلال تبد مستقرة تحت العنوس ، ومستطيل النور الأصفر خارج من باب الصلاة ، وقامم الشرفه إلى صفتين معتمتين . ثم متحدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يلبون عاتدين من للمسجد إثر صلاة عشاء متكسرين كأشباح واهمة . وفى أرواحهم بقايا تسايح ، يبرون شرفة الدوار ، يقرؤن السلام مخافتين ، ثم يحصون ، تبتلعهم حمة الحارة ، ثمة في الدور الكتيبة تنتظرهم العرف المظلمة واليوم إلى الصباح

الزواج و لإس والحيوان ، مجد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة  
الشمسي أمام ربح الحب الأخرى ، وانتصار الأمل في مكان بعيد ناء  
يمدكه الصابرون العابدون .

وهم يلودون بالخصرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين ،  
لأنهم قوم متعلون بالجراح ، غالى جوار الحاج كريم سجد أحمد بدوى  
بدى أحب يوم ، وزوجت صاحبه في بلد بعيد ، وقيل أن نصى  
وصته أن يتزوج من «فاطمة» ، ففعل ، وأنجب منها ، ولكن ولداه  
ماتا بمصر الوفاء ، ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض المكبي ،  
ابدى غزا الياس رأسه دون أن يعقب سلا ، والرفاق الأطرش ، الذى  
لا يكتم أو يسمع ، وعلى حنين . صاحب البقالة الأكرش السحيل ،  
والعاني المشير على العاملين في الحقل يديه الناصعتين ، وعطره الفائح  
دوماً ، وعشيق الحارية ، وزوج اللصة «روابع» ، ووالد الثبات اللان  
يعمر في بيوت مدينة ، وسيم الشركسي الحار بقة أسرة أنف أدمعها  
حنون عريب

ولى الخصرة ، يتراجع عالم الفقر والعيون الكلبة والأمان الحية ،  
ويسود عالم آخر شامع : صحارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب  
ودرات وكمل في صدر كل مخلوق . ومع الرحلة الغريبة في أنظار  
الكور ، في الأملاك البعيدة وفي الأحاق السجقة ، تضطرم القلوب  
بالأشوق ، وتلتهب بالتلاوة ، وتشتق الزغاريد أنوار الفضا . إنه فرح  
شعبي أو طقس احتفالي ، يلحل عبره الموز المتعب إلى عوالم تصح  
«نفرح» ومبدوة للجميع . ولى هذا الجو الطفسى ، ينهج عبد العزيز  
الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أعضائه ، لكنه حين يحاول قراءة  
كتب الأذكار بهشل (يتأمل هذه المكتبة ولا يفلح في استكناه سرها .  
به يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كبيرة الكلمات ،  
تحكى حكايات لطيفة عن أولاد نطق الثياب ، وبنات صميرات ذوات  
صغار وشرايط ، لكن الكتابة الغريبة هي همه الكبير ، لا يفرح له إلا  
بالسر اليسير من حرف أو كلمة لا تكون معنى ... كيف إذن تتحول  
هذه الصفائف الصغراء إلى سحر يخلق في سماء الإخوان ١٩ ) ص ٢١  
وكان المدرسة تقف هائلاً أمام ولوجه عالم أبيه وصحابه ، وتدفقه في  
لوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدرسة / القراءة  
بعد ذلك عاملاً أساسياً في إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش .

في فصل «الخيز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل  
والاكتشاف واهتزاز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تخلف بنا في لغة  
تساؤل . به يصح من نومه على كابوس قاس ، فإذا بيد أبيه المشرفة  
عن وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز حارياً تماماً .  
هكذا يبدأ «العالم» شعرى أمامه ، أشياء غريبة تبدى في عرشها كاشفة له  
عن الدهر المحب تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتخلق لديه رغبة  
جديدة . رغبة في الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التي يروح  
ها به بصبه . وتتجاوز المشاعر الرومانسية المحبة الرقيقة - الشعر  
وصغيرة - مع مطالب جسده . إن شيئاً رهيباً قد استيقظ فيه فأضحى  
السؤال أداته ، والتأمل وسيلته . وفي يوم الخير يرقب أشياء جديدة  
وما هو د ، يرقب «صباح» ويدهاها تمللان عملاً ذاتياً في الرغبة على  
مطرحة ، وتدهاها يرتفع تحت جلاليب الخفيف . وحين تلخل الحاجة

شوق ، تصعه إلى صدرها هيمتلئ برائحة صابون حمامها . المعطر  
(وتخلص من عناقها مرغوماً من شيئ عارم يجرى في عروقه ) . لقد  
كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بمثابة الأم له ، بل كان يحد لديها من  
الحنان والحب ما لا يحده حد أمه «والواقعية» ، ولكنها الآن تمثل  
الاكتمال الأثنوى الرائع ، على حين تمثل صباح البداية المزدهرة .

يجلس عبد العزيز كأنه في حلقه ( بسوة المتهجات ) وقد  
أحدن من حصى الخير فتحص من ملاسهم . ( ثم يرفع عنه يدي  
ساعدي الحاجة وصدرها وعمرها وتضحكتها والندقة العائرة في دهب ،  
لكن قبض صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع لفة لديها  
سمراء دقيقة الحلقة . صرف نظره سريعاً وقلبه يكاد يخرق ) ص ٧٣ .  
وهو ميمور الأنفاس ، يكاد يموت في مكانه . تلتقي عيناه بعيني صباح .  
تسرع يدها لتضم دقي القطع على ثديها ثم تسرع يدها إلى الرقيب تاركة  
أياه ، ويقفز التدي خارجاً من القماش الواهن

وتل عبد العزيز جالساً ، عيناه ترقبان موضع استقرارهما . يتحين  
فرصة دخولها إلى غرفة المعاش الممتدة لتحصير مريداً من الدقيق . وحين  
جاءت اللحظة ، قهرمت للأولاد لها في الظلام ، وحين أنت كان متوتر  
وعيفاً ، ولكنه حين يمد يده لينزع عنها سروها ، تقهر بقوة صارفة .  
رأية به من فرقها ، مهددة بإعلان أمره .

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة تكوص  
الحاج كريم . لها هو ذا على التقيص من روجته العملية الواقعية ، رجب  
نواق إلى المضر ، وإطفاء نار قلبه في الموالد والأذكار . لقد مصت سون  
طويلة والعاملان لا يلتفتان ، عالم الحاج كريم المخلق على أوجه  
الكرامات والبركة والهدى للإنشوان ، وعالم روجته المهدود بالحرار  
والقدور وعقارن الحبوب . كانت قد أتت من المدينة ، يضاء وعدة  
وسيمة ، جاهلة بشئون الحياة في الريف . وكانت لسوة يعايرها  
بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصارت مرجعهن في كل شيء . نعمت  
في دأب وصبر ، وأضحت صورتها مفترزة لدى الجميع بحيا لتصل  
والتقيص عن أي قص لإكمالها ، ولذلك كانت تصطدم دوماً بالحاج  
كريم . معترضة على إصراره على تدبير رزق الأولاد على مشردى صبط

وما مضى كان الحاج يتصرف بثقة ويصف بها ، أما الآن فهي تلقى  
بأنفها مهددة متدرة ، ولا يملك الحاج كريم إلا أن ينشم ويبر رأسه  
مطشناً . إنه لديه ثقة غير محدودة في أن الكف التي تبدل لا تنصب  
أبداً ، والمدار التي يأكل فيها الصبيان لا تحرب أبداً . هلمان مفصلان ،  
روجان غريان . يتسائل عبد العزيز ، وقد أدرك بدء تكوص أبيه ،  
كيف - إذن - يمتلئان معاً ساعات في هذه المدار المزدهرة بالصل  
والبائتم لبضاجها ويكلمسا الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟

وفي عقابل الزوجة الحارمة العملية . كان هناك امرأتان في عالم  
الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وابنته رشيدة ، الأولى تمثل لديه عرواً  
عن واقعية روجته ، وحرصها على توجه المال إلى الأمور التي تحقق ربحاً  
وتعود بمائلة ( ... حياء يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحس عبد العزيز  
أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير الكد ، وتكلم بعصية عن  
الخرب المحنوم ، ماأقرب ماتكلمه شوق ، وتصحك عيوب في وجهه )



ص ٦٠ - ٦١ أما رشيدة فهي أمة الخاج من زوجته الأولى التي كانت أثيرة لديه . لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزيز ورشيدة أثيرة لدى أبيها ، فهي بصحة من أمها . وتشغل بها الأشواق التي تلهب صدر الأب ، وهي دائماً معه في كل مولد . نفود السوء اللاتي يقمن بإعداد طعام

وإد كتاب لحاجة شوق تراعى الرجال إلى المولد هرباً من الوحدة التي فرضت عليها بعد موت زوجها في حياة رشيدة عنداً كبيراً من الأحداث . فهي مريضة بعيب . وهي قد حطمت أن تعيش في المدينة يوم . بيد أن حياتها قد حددت في القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها . لقد تزوجت من فلاح صحم ماتت عنه زوجته الأولى . محزنة له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا في حاجة إلى رعاية امرأة . وكانت هذه المرأة هي رشيدة

## ٣ - ٢

كان لابد لعبد العزيز أن يلج منطقة الخطر ، أي أن يهتر العالم الذي كان ثباتاً مكيفاً قوياً . ولذلك لم يعد ينام في عمق ، فالكوابيس تهاجمه ، هجوم غريبة ، وأشكال بشعة ، وأنياب تفرز الدم والقبح ، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفراً . لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة ، تهر عليه ، وتفقد حلاوة الموداد أو الانساق مع النفس ~~و~~وها هو إذا يحفظ ما عليه أهله من فقر ونعاسة . ويرف - في حاد بمارجه المرض - وجوههم المبقعة من سوء التغذية وهي ترقق في رضا صوف . ولذلك أصبح عبد العزيز بنام وحيداً ، مهموماً بما يمور فيه من أفكار وآراء . وهنا يبرز دور الذاكرة التي تقدم له المبررات لرفض العالم . وتشدّه إلى هذا العالم الهادي البسيط المريح في مقابل العالم المغلالي البارد . إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته ، فحينما كان طفلاً كان يرى أباه عارياً يستحم في الصباح ، وأمه مفتوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رفيع ، تفزع لتصب الماء على جسد أبيه . لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه ، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً . ولكنه - برغم معرفته - لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذي يمتد به إلى الزمن الذي مضى ، حينما كان الأب والأم دمرين لظهور البراءة ، وكأنهما من الملائكة النورانيين

هل أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التعبير في عبد العزيز على ما منحه إياه الكتب أو ما صدم عييه من ذلك التناقض الغريب بين لرائاة والدقة والرضى الصوف . إنما الأمر - إلى جوار ذلك كله - يرجع أيضاً إلى دخول الحاجة في حالة الحشيرة التي تسبق الموت . وقد كان لابد لهذه الحاجة من هذا المصير ، فهي جماعة متعزلة عن الحياة في القرية ، وهي تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوف وكان الطريق وما تحفه من تجاور كادب لآلام الحياة بضاوى مع المحذر الذي يهرب إليه من تصاظوه

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدي شروط أهله إلى مستوى غير إنساني ، وتوجه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء لأهل بانساقص مع ما يعيشونه ، وعجز عبد العزيز عن إحداث هذا التغيير ، تتكون معارفة الرضى / الحب في آن واحد ، وهي ما يمكن أن

يطلق عليه اسم - حليم الوعي - وهو اسم يحاور حواء مبدئية بطن المعصل من عدم القدوة على مواجهة ذاته وجوعته

ويتبدى هذا الحليم في معارفة واضحة بين قناعة الفكرية التي تمت دون أن يوازيها عو صاوي وجدانه . عبد العزيز يحب المدينة الأصواء والحياة المرفهة والنساء المنطيات الجميلات . وهو يصا يحب قرينه وأهلها الفقراء المساكين ، لكن الألم محتويه حين يرى ما يفعله أهل ططا بأهله الذين ( يتشرون بين أهل صنف كاثوثات في بدير لملال جماعات يتحفظ أولاد البدر أضرهم سحرية - حده بلشب وحفظ للطواق

- روارك ياسيد كل منع وأحوه )

وعند العزيز يشعر بحب حار لأهله ، إنه اعتراف منه بدين يتفقه تحاههم . هؤلاء الرجال في ثيابهم الرحيصة . وطوقهم الصوفية الحمراء . وجوههم المصبوعة بالشمس . البقعة بسوء التغذية . هم أهله . قبه وعيونهم ، يتحفظون حوله ويظفرون إليه . لكنه يشقى لو كان أكثر جسارة . وأكثر مظافة ، وليسوا هكذا فقراء جاهلين حائرين وفي الليلة الكبيرة امتلاً عبد العزيز بمشاعر متعارضة ، حبه لأهله ورفضه لهم ، وانزاهه أمام المدينة . والجهل والمرض والمهم الخطأ للدين . مع عجزه عن أن يعطى معبرة شيئاً . ( البيوت العالية على الجبال . واجهاتها معتمة تنقسمها مربعات الشايك المضادة حيث تتكدس الساء ، الصحنات المتاصحة بالجلس ، يود لو يقتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق . المدينة الماكرة الناعمة بانميج والرواق ) . إن كل شيء يصنط على صدره . يتصره ، يحمله كائناتاً ممتلئة بالرفض والبرد والصرح الوحش . وهو كاهارب من شيء يحبه ، يحصى متصوراً . يمدد يده بما يراه : الفلاحون الفقراء ، والغناء العج والصحنات ، والحسن في الأزقة الممتنة ، والمعجز عن عمل أي شيء له معنى . وليس سوى أن يصرخ

-(أم من غير عقل ... من غير تفكير ... أنم يتدوس زى النيام ... مش عارف رايحي في ... مش عارف جايي من

كل كيانه يصرخ صرخات ترق في بيت الخدمة ، شذت الوحده ، خرست كل الأكسة ، تعلقت به الأبصار ، والأفوه مغفورة ، وفي العيون ذلك الدعر الذي نصسه كلمات الواقع حين يصرخ في الناس . وبردت أطرافه لكنه استمر في الصراح . ) . وهكذا اعس عبد العزيز انفصالة الذي عليه ورقة ، وأثار اشت في عصفه ، ووصفه في مواجهة الخلاج كرم الذي كان يسير سريعاً نحو النهاية ، ولم يعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المهار سوى بقايا ذكريات وبدم على خذلانه لسميرة

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقة القطيعة . يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية . وينتهي الخراج كرم كقائد للجماعة التي نهاوت ، وكإسان قادر على فعل أي شيء . وبسقط مشلولاً هرباً من حصار العالم الحديد الذي لم يعته ، عام الخصميات التعاونية والمدياع الصاحب وأحبار خروشوف وكيندي لقد سقط الخراج كرم ، وأصيب العائق بالعمى ، وانتهت الأيام الحميمية تحت صربات التطور الحتمي . وحين تسقط الخامسة تسقط مرحلة مهمة في حياة قرية

وستطيع أن يحدد سمات هذه اللغة في ثلاث أولا ، أنها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسي في الرواية ، فتجاور فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكيرية ناصحة بالحنان والنوق إلى عالم برىء مفقود ، وهي - ثانيا : لغة محارة لأثيدو محايدة أو قدرية ، لأنها تسعى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذي لا يعبه المصهورون ، ومن يكرسونه بالانحلال من شروطه عبر خلق عالم وهمي معايير ، وهي - ثالثا - لغة متعددة المستويات ، تتحرك من النقط المرقق في عابته إلى اللغز المصنوع المخلق ، ومن مستوى وقائعي للحوار إلى مستوى النوح الشعري الصوري .

ومها يكرس لدينا من تحفطات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيل ووصوح منطقي ، أو على لغتها ، حيث يشوب البناء الدعوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء في نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نقترب جريئة الصمت القدي ، عن عمل متميز ، ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أدينا بعد

#### ١ - ٣

نجمة أغسطس رواية طويلة : ذات طموح مدحومي ، إذ نحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصري ، من خلال معار روائي جديد ومتميز - يرغم أنه جياح مركب من عدد من الأشخاص المختلطة بل المتنافسة . ولكن النظر النصف لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفني ، فقد أعطى مركباً معقداً ، تبنى في اندغام بحارات الرواية العربية وخاصة الطبيعية منها ، مع رؤية مخالفة ومصادرة للدلالة الصورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن « نجمة أغسطس » نموذج طيب للوقوف إزاء مجازات الشكل العربي دون إحساس بتقل الدين أو الشعبية ، لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة ، ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستمد من اللامعة واقع معايير ورؤى مقابلة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء بصور عربية كثيرة في هذه الرواية . لكن المؤكد أن صنع الله إبراهيم يسي تعقد العلاقة مع الغرب ، ولذلك ينبغي عمله لا مجرد صدى باهت أو سجع متقن للأعمال التي استمد منها . وهي على أية حال رواية نموذجية ، نعيد - مع غيرها لروائيين آخرين مهتمين كجبرا إبراهيم والطيب صالح - في استجلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن يميل الميزان لصالح طرف على حساب الآخر

وأول ما يسترعى انتباه القارئ ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذي بنيت عليه : فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذي يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مشغل بانحروب المقعد المتسلل ، يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالأول ، أي إنه يتنصص القسم الأول ويوزيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقليدي الكلاسيكي ويرداد الأمر صعوبة وتعقداً ، حين يعاجل هذا النظام الغريب للأزمة ، فحين أساساً مع ومن سائد هو زمس بناء السد العدي . ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتسع ويروح لبصيص مصر من أدينا إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة : الواحات ، إلخ ) ، والزمان يتراجع

مصرية تدخل في عالم جديد مختلف ومغاير ، يملك أسباب وجوده وسيادته

#### ٤ - ٢

استماع عبد الحكيم قاسم من خلال هذا الشكل المبكر الذي يحتوي في إطار روائي التوازي القائم بين تطور وعي البطل واصمحلال جمعة ، أن يستعيد من ثقافة هذا العالم التحق بكل ما يروج فيه من أفكار وتعبيرات وقصائد وأمثال . ولذلك تدخل للواويل والقصائد والحكايات في عمله ، لتكون أداء بتائية تشارك في تحديد سمات هذا لعاء . هي طموحة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيري بدور مهم في خلق صوره صوري عذب تسبح فيه النفوس الطمأى التواقة إلى الانهاس في عالم آخر تنشئ فيه لقسوة والبرعوبة . وفي مرحلة اهتزاز عالمه تقوم هذه التصميمات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقض الخلق بين ما يملأ رأس عبد العزيز من أفكار جديدة رافضة ومن رثالة عالم الدراويش (صحيح في نفسه مرة أخرى ، الولد كان ناعلاً كالطبيب ، لكنه كان يملك حبة تعجر في الماء الحزين

باصبي باعمر طنطا  
قلوبك عنا بصيد  
والى عباير بـنـزوك  
بركبك سكة حميد

ص ١١٤ / ١١٥

ويستخدم لروائي لأثرولة الشعبية أو البق القصصية المصرية ، ونكر دون تغير دلالي يذكر ، ذلك أنها تدخل في البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهي تحديد سمات العالم الصوري . وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاً ومراهقاً لتبدل في زمن القصة ، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر في تضاد مع نسج الرواية ، هل نحو خلق إيماء مقصوداً إلى تعبر في الحدث أو تحول أساسي في حياة الراوي

#### ٥ - ٢

ويبدو وعي عبد الحكيم قاسم باللغة حاداً في أيام الإنسان السبعة . ويستطيع أن تلمس هذا الوعي في ذلك الغلو على اللغة التي تقع في ابترية ، من أن تقع أعيناً على هذا العنوان الدال « أيام الإنسان السبعة » ، وكأنه يشير إلى انهاس أبطال روايته في هذه الأيام السبعة ، التي يمثل كل يوم منها مرحلة في حياة عبد العزيز واصمحلال المخافة وكان « أيام السبعة » تلك هي المعركة . كذلك يتضح هذا الوعي في وضع عنوان لكل فصل . هذا العنوان يحدد الإطار الأساسي ، فصل محصورة ، وآخر لمحييز . وثالث للسفر ... إلخ ، وكأن الروائي هنا يحيرنا بأحداث الفصل من العنوان . محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث بما هو حدث ينير الفصول . بل إلى الدلالة المتصخرة من جريئات العالم وعلاقات حاصره

ولغة عبد الحكيم قاسم في هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره . وهو في سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة في التعامل مع عمله يخلق أفقاً مختلفاً وجديداً بقدر جدة عالمه واختلافه

إلى الخلف بفتح ماوراء تاريخية باهرة (رميس ، الاحتلال الإنجليزي)

إن صنع الله إبراهيم يقدم معامرة روائية جديلة وفريدة ، فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ، فإذا عني في خصم الرواية مكتشف زمناً آخر هو زمن المعتقل ، حيث الرجال يعانون لفقد والتصفية الفكرية والجسدية . ومستوى آخر هو ماضى الحركة الوطنية ضد الإنجليز وثمة تصيبات تاريخية من تاريخ مصر الفرعونية . وعهد رمسيس خاصة . ويتوارى مع المعتقل والحركة الوطنية تصيبات من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية له ، وكأننا يقرأ كاتدرائية صحفة متشابكة متكررة لدحل والأهواء والحجرات .

٣ - ٢

نحن مع عملية بناء السد العالي ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوى الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم . وصفاً ما يراه ، دون أن يعلق على كل شيء بشكل مباشر وهو من حلال عين وعية يرصد في دقة ما يجري أمامه ، راسماً صورة . أبرر ما فيها ذلك التجمع المهوش من العمال والفنيين والبيروقراطيين والروسيات والروس ، أنى إياها - بداية - أمام تناقضين أولهما قوسى [عرب + سوفيسيات] ، والثانيهما : طبقى [عمال + تكنولوجيات + بيروقراط + رجال أمن + رجال صحافة + عامة رثة وعمال مباومة] . هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من استويات يمكن أن نلاحظ مفارقة صارخة بين الإنجاز الضخم والنزف الفيسى والأخلاق . ونستطيع - دون عناء - أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز ( ... وهذا موقع العمل أشبه بحمل ماهر كبير ، وبعد برهة ، ميرت مائدة الخامع ومكب المباحث ) هذه العبارة نهضة للصباغة ، التي تبدو محايدة وجافة وعارية من أى رواء شعري ، تشير إلى تحسد هذه للمفارقة ، فتنة حفل عمل لكنه يشبه الحمل الساحر الكبير ، وفي تجاور غريب ، توجد (مائدة الخامع - الله) و (مكب المباحث - القهر) . ومن خلال مواقف الروية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد وانها لك حل الملمات وهو عالم طارئ لكنه سائد ، لأنه يرتكز على آلة صلب الدولة ، التي تحاول إحداث إنجازات اقتصادية صحيحة بقرارات قوية تنفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا تجد أمامها سوى الانكسار على قوى متنافسة مع الجماهير تمثل في أجهزة القمع الأممية ، ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشري ، مطوقاً الإنجاز الاقتصادى ، وداعماً عجزه إلى الجانب الآخر

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نفسه ، أو الإعراض عنه ، وفي مقابل الصحنى الانتهاري وللوظف بيروقراطى والعامل فاقد الحس بجملة والاشياء لوطنه ، مسجد المتخلف وفسد الزيف ، الخريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرخص مجرد إصرار على عدم المشاركة .

٣ - ٣

ماذا يمكن أن يسمى عظم البطل في هذه الرواية ، وكيف توصل الروائى إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائى دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعى ومن ثم تحولات شخصيته . وفي هذا الصدد يمكن أن نرى في حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، منح رؤيته الفلسفى والنصح ، وزوده بإمكانات خوص الصراع برعى كفيف . وإذا كنا في الرواية نتحرك في فترة ما بعد الاعتقال ، فإنه شعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوى مع السلطة ثم اعتقاله ، فالبطل في أسوان ، يقوم برحلة عمل صحفى (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع برقع مهنته) ويستشر وجوده في أسوان في رصد صيرورة الواقع وتبين تراكميه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسى الذى يحركه ، ويصوغه وينسج له عالم أسوان / السد بكل ما يروج فيه من تيارات متصادمة ومتوربة . تكون الرؤية شمولية .

وفي هذا للكاد الذى تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأحاط السلوك ، يحيا الراوى وحيداً متعباً ، فتجنى علاقته - عانه التمسى والفكرى والشعورى - بعالم السد علاقة رهص وتناقض ، أو - بشكل محدد - علاقة اعتزاب . على أن اعتزاب البطل - الذى لا نعرف اسمه - يختلف عن اعتزاب العامل من نتائج عمله ، أو اعتزاب الأنا عن الآخر . إنه اعتزاب المثقف المصرى الراضى لبقى اجتماعية متحذمة ، والعاجز في الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسم على قدمين . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول : إن اعتزابه يتمحور في انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهنته بوصفه دروة وعلى الطبقة بتفسيها . وقد حاول الراوى في يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل ، ولمستطاع القهر المصاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة نفسى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بانتهز الجسدى تارة ، وبالإغراء المادى تارة أخرى وهو في رصده لآلية العمل في السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكتفى بالانصات إلى دقات الحماسة المشوقة والكلمات والذكريات ، محاولاً أن يخرق ما يبدو على السطح من قوة وصاروة وفرة إلى ما يكون اللب الحقيق .

وفي أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المعترية ، وعلى وجه التحديد في ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوى وحامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير في الحائط العطاء هنا . واعتدل باسماً قائمه ، ثم قال : لو عُرث حاجة اندهل قلت : حاصرياً أقدم تطلع إلى مندهنا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوى بالسلطة ممثلة في العامل هي علاقة قهر ، ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة عصف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيم وحلمهم . وفي الوقت الذى كان المنفقون فيه يعانون لتعريب الملباط والعصى العلاط والسحل والاعتصاب الجسدى والإنسانى كان الأتقى يتلى بالباطم التقدم ودعاوى التنوير والتوحيد وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية علت السبعة لا تعهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر اللفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

(الصحف تصل خلسة ، وتقرأ خلسة ، والصورة تحاطب بناة السد . بقى ٣٧٥ يوماً على تحويل بحرى الليل ، بقى ٣٠٠ ، بقى ٢٦٠ . وحلف السور الحجري والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيصة من كل الجهات لكن قامت الفارعة كانت تتردى عندها كل صباح . مداً النصر إلى أقصى ، كأنما يوسعها أن يرى . وقال به يتمي أن يشهد ذلك اليوم . لكنه لم يتمكن ) .

وواضح أن الرواية تسغل ذاكرة الراوى في خلق تضاد دلالي . يرمي إلى أن البناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التي صممت المعتقل . وإذا كان في الماضي معتقل ومعتقون ، هي الحاضر بوليس حرى ومعتقل من نوع مختلف . ويصبح التناقض أساساً حين يصل إلى أن السلطة التي تبنى السد هي ذات السلطة التي قتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذي حاول أن يحرق المساحات ليشهد هذا الإنجاز .

لما التخصيمات التاريخية هي تنقسم إلى قسمين ، أولها : مقتبس من كتاب عن ميكيل أنجلو ، وثانيها : مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصري القديم . وأهم هذه الكتب « الحياة المصرية في عهد الرعامسة » لبيير مونتيه ، الذي ترجمه عزيز منصور ، و « العارة في مصر القديمة » لأنور شكرى . ومقال عن عبادة رعيسيس لأحمد عبد الحميد يوسف . وغير هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استعراض التخصيمات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن ه دوراً يتجاوز دورها البنائي ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية . إلى اكتساب دور البديل الذاتي الذي يطرحه بطل الرواية المعزب . فإذا كان الراوى بديل العالم المتختر الفاسد . فإن منه هو فعلية الأساسية . ودون أن يقدم لنا الرواى وعطفاً طويلاً عن أهمية الفن ، أو موبوحاً بقور من أعماق البطل . يقدم لنا مستوى تصميمياً يسر اختيار الراوى الذاتي وعاملته الأساسية في الوصية المعاشة . ومن ستفرد هذه التخصيمات ووضعها إزاء السرد الذي يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصنأ من الراوى للشكل ، نستطيع القول إنها تلعب دور اللحم أو مستوى التوق إلى الاعلاج من العالم للوسوم بالفساد إلى مستوى أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى التماس التخصيمات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اعتبار هذه القرصية

١ - الرغبة الملتهبة في رسم الجسم العارى ، ألا يكون لقبسوس عر . عندما يصلبون ؟ وقالوا إن أجساد فيحة مئة ناسور والافراوات وقال إنه يجب أن يحسها بالصورة حتى حتى ٢٨ ( الرب آدم ) ص ٢٨

٢ - (شق بسكينه صدر الحنة التي التصت من رأسها إلى قدمها في ملالة الدهر ، فلا عى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من النحت يجب أن تتحظى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر سيكونه حياته كلها ) ص ٢٩

٣ - مشى بين الصحور بطرقها بمطرقته بحثاً عن الشقوق والعيوب والنفقات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كربين الأحراس . أما المعينة فكان رحمها يارداً . وكانت هناك صحرة تعرضت للجر مرة طويلة ، فكبرن لها جلد سميك . وبانطرقه ولأرميل أزال

والإرهاب . وفي هذا الموضع نجى ذاكرة الراوى التاريخي لتعصر عن سلطة المستعمر ، وتوسع الذاكرة لتصل إلى التاريخ للمرق في القدم . حيث سلطة الفرعون / الآلهة ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ودة الشعار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصلحتها . بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتعبر منظوماتها الفكرية طعناً لتعبر الواقع والمجموعات الاجتماعية

والخصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه مثل ساريج عدائ بسطه فإنه يحرك في حذر ووجل . حشية غيوت . حانها الدبر يسون في كل موضع . ويتصحم شعور الراوى بقوة الحضور الأمى وانهمر البوبسى . إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكي التفاضلى . وحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (تاب) يسقط أسير عجزه ، ويجهض التوق المشروع للعطاء ، وينقص عند حدود معينة نبر تلك العلاقة ، وتنتل إمكانات العطاء والتجاوز الكامة حب

#### ٤ - ٣

توسل صنع الله إبراهيم إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة . مستعمراً قدر كبيراً من إنجازات القصة العربي الطليعى . [وقد حقق جدلاً المارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدة ، خاصة به ، إلى خاصة برواياته فحسب ، لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هي صنع الحكلم ، وهي تتبع للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية المؤرخية للمؤرخية الانفعال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانات الراوى التقليدى الهادى ، والمتشكلة في الإحاطة بكل شيء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مثبتاً في حيز زمانى ومكانى محدد ، بل يطمح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه في آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلاً تاريخياً لبيئة اجتماعية وثقافية كما يمثلها الراوى ، الذى - بسبب ذلك - لا يعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يتكرر ما يمد حاجته . لذلك سجد عدة مستويات طباعية ، ليجر بين الأزمنة . وتوهم من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تعامل ، بل محض مجاور ، يشير إلى أن مستويات الواقع المشوكة فاقدة للعلاقة الصحيحة في التعامل والتبادل .

ول القسم الأول والثالث من الرواية تتجاوز الأزمنة والتخصيمات ، حيث الراوى يرقب ما يجرى أمامه وهو في حالة صحو واضحة ، عيذاً إلى ما فيه الشخص في المعتقل وفي صفحة ٣٨ مثلاً ، بتجاوز الزمان التابان :

ومن الحاضر / أموان ، مطبوع بالأبيض :

(استوقنا رجال لبوليس الحرقى ثم تركنا نمر ، ويررت أمامنا مشدنة جامع ونحتها جسوع من البشر لاحصر لها ، وأبصرت باللوحه الشهيرة التي كانت تحدد يوماً بيوم ماتبقى على التاريخ المحدد لانتهاؤ المرحلة الأولى . كانت اللوحه الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق في المرحلة الثانية . وكانت المكتبة باللفتى العربية والروسية يتوقع كل من عبد الناصر وحروشوف ) .

ومن الماضي / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

يعطوها عن المعنى الصلب الخارج . ومن ثم تلبس الصور ويتمص دورها وتجيء الحمل طويلة مثقلة بالثنية ، وكأنها تشير إلى اعدام الفعل الإنساني الخلاق

ثانياً : في القسم الثاني ، يتمكس الأمر تماماً ، فاللغة حادة ، مدسة سريعة ، تنقح بها أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتداخل الأرملة وتشبه على اللطى ، محسنة الراوى في وضع هدياب تراكب فيه المشاعر وتداخل اللحظات من الماضي والحاضر . وتترامى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ

ثالثاً : ثم مستويات للحوار : نومي عامي . وهو العصب . سنستخدم أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا ، وثانيها فصيح . وهو أداة المثقفين . وبمى صنع الله إبراهيم الأثر الدلائل والعنق للكلمات الأجنبية فيقلها كما نفضل

### ٧ - ٣

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب . بل ترجع أيضاً إلى تلك المغامرة الروائية الضخمة التي أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولاً أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيداً فيه من وعي حاد بحركة الرواية في العالم المعاصر . ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه . وعناصر والده المعقد

وعلى ما جعله يعاني أدواته في محاولة لتجسيد هذا الرقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو في سبيل هذه المهمة صمى بكثير مما يحرص عليه النص السهل الميسر من الاهتمام بهذبة القارئ ومعارضة رغبتة في تتبع الأحداث بشكل يتنامى في اتجاه محدد . ومن أهم قبل أن أكف عن الحديث عن نجمة أغسطس ، أن أؤكد أنني حاولت في هذه التريقات أن أركز على المغامرة الروائية وخاصة في المستوى الشكل . دون تقديم دراسة متكاملة تتسوى مع عصاه الروبة الكبير .

### ١ - ٤

في الخلق القدمة صالحة لإثارة الدهشة ، ليجي الظاهر عند الله ، محاولة أخرى من محاولات أدباء السبعينيات ، التي اتسمت في عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يحيى الظاهر عند الله يواجه عدداً من إشكاليات بيات النص وكيمياته ، وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقى ، وإصراره على التفتت عن شكل حصص عنوي حبه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وحلمه مرة أخرى حبه يتبع مرققة هذا الواقع وتأمل قسائه وغورينه المعالة المؤثرة الكامنة تحت ما يبدو على السطح من السند والثنية

ما الذي يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال لدى يتحدث شرعية ساوى شرعية مشروع يحيى النص . لقد كان يحيى فداً واعياً ، وواعى في هذا السباق قرين الكيميات التي عبر بها عن موقفه مما هو كائن . ومما أرى فإن امتياز يحيى الظاهر عند الله والمخارطة التشكيلي يكمن في بعته وحيث تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً فنياً جديداً ، إذ النص بناء لغوي متراتب البنى والمستويات

الغلاف لصل إلى المادة الثنية من تحت .

٤ - (ضربة الأرميل المشواء في الصحر تحطم البلورات واللورات الميتة تدمر النحت . وتعلم كيف يمتد قطعاً ضخمة دون أن يسهق لسورات ، فالصحراء هو السيد وليس الرجل . القوة والثنية في المادة لصماء لا في الدراعين والأدوات . وإذا ما صرب بعنف وجهه ، فقدت المادة العية انداخت توهجها وماتت . وأمام التفتت والمرولة تلتف الصحرة بنقاب حجري صلب . من الممكن تعظيمها بالمتف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطي . هي تشمل للحنان . وتردد تحت تأثيره إشعاعاً ولهاماً )

تكاد هذه التضمينات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان . فمن الرغبة الملتهبة في الخلق الفني المرتبط بالشركاء خلفهم الرب في (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاولة تحسها بدقة وعمق في (٢) إلى اختيار مادة العمل الفني التي تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه في (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها في (٤) وكأنما يصح الرواى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على ذاته اسقة وداعيته الأساسية . أما التضمينات الضمنية فهي تفرم بدور دلالى محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كاسية في ظاهرة المزعم المعرد المعبود في مصر القديمة والحديثة على السواء

### ٥ - ٣

يتوسل صنع الله إبراهيم إلى إبراز صورة بطله ويبرز في حياته عالمه الرواى . بتقديم شخصية صادقة لشخصية الراوى ، وهى في الرواية شخصية سعيد عبد الرحمن الذى يمكن أن يرى في تحولاته تصاداً مع البطل سعيد مثقف يمتلك لافة نقدية ، وهو أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية ، وهو يعرف القانون الأساسى الذى يمتلكه يستطيع امره أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة ووصية كذلك اننى تقدمها الرواية : يشرح ، يبرر ، يربط الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أجد أرحب في شيء على الإطلاق) أصبح كل ما أكتبه محسوخاً مالمأ بلا روح . مقالات تنوء في سراديبها ولاهدف لها سوى تبرير كل شيء . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادقة ، إلى تصديق يشارك في صنع الأكثوية ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ، فقد دخل الحلبة مواجهاً على قوائمها فانتكح ودجس ، ونهراً من الداخل ، ولم يلك ممكناً أن يحطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع التحلص مما هو فيه بالحرب من القاهرة إلى لسان ، أو العرق في الخمر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يلجج لأنه صعب ، ومهبط ، وهو - في النهاية - يصمه أمام العاصمة

### ٦ - ٣

لا يستطيع انناحر في الشكل الرواى لدى صنع الله إبراهيم أن بعض نظره عن جهده في خلق لغة خاصة . ويمكن أن تشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز تفرد هذه اللغة وجديتها أولاً . في القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإفراغها من أى بعد يحالى



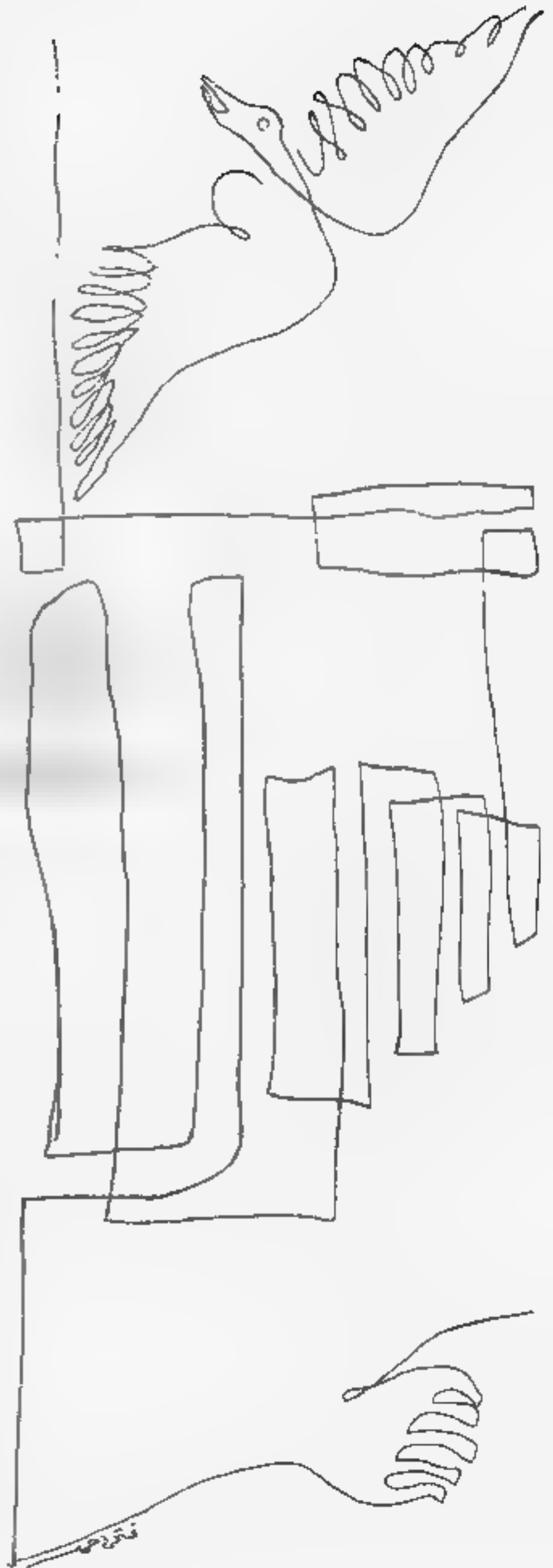
وقد حاول يحيى أن يتجاوز متحى في الخلق القوي وهو في مجاوره لهذا المتحى ، انتصر للمتحى آخر مغاير ، فجاءت لغته مجاورة للغة العرضى والوقائى والنثرى . بالغة قاموسها ، متحركة في اتجاه آخر . حيث تكون أنفقا هماً يؤسس جديداً أكثر إنسانية ، وأكثر عطاء ( للشجر المورق العالى ، وللريح المغية ، وللإنسان - على الأرض ذات الخير - في قوته وضعفه ) .

وعالم الخفايا عام حتى أصبح يسكنه وحش ونهر ومين . ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون همراً - عث - مرض عظيم قسر . وبالرغم من ذلك فهم ينجون الحياة وينشئون بأهدأ وهو من ناحية أخرى . يبدو للوهلة الأولى مهوشاً . تصدده في رغبات ولا يحدث ولصائر . يجعل لصورة العقل وكأنه غير محكوم بقانون بيد أن هذا النهوش الظاهري المنحط لا يعنى تمككه بيدى بمعنى التحقيرى للكنمة . لأن حلف نهوش العالم وجريته هناك إحكام في صدم بارد . ومن صرامته وبحكمته يؤكد الشعور بالثبات والتكس

إن هذا العالم يتحى إلى العاد ، الساعد والياب فيه هما لقنن ، كنه نيس قدريا على الرغم من خضوعه لقوة معارفة متعديه . به بالتحديد عام حطب فيه قوة قسر متعددة الأوجه . تختبئ عن القدر للتسريل معارفة عالم الناس الأرضى . على نحو ما يرى في عاد خاصة اليونانية . ولذلك لن نجد في الخفايا « متعلاً رجيباً أكثر رفعة وبالة من أناس السطاء . كما يرى في « هفتاء » لويس غروني . أو كانت إلهيا متعالياً عن شرائعه متعلاً بتعبير الأشياء وإحلال قانون والاعلات من أى قانون ، كطبل دوبيس . أو ثوربا مهرباً وعيا باعترابه كطبل صنع الله إبراهيم ، أو عربياً مهزوماً ناكصاً إلى القرية التي تتيح له علماً أحمر وثيراً يعط فيه كطبل الطيب صالح ، إنما هو محض بروكارتى رث متعطل . من أصول ريبية . يكر في داخله عقل معذب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب ولوهم والاحتبال بالكلمات . مقابل رجاجة شعر رحيصة في حجارة عدى اليونانى

## ٢ - ٤

السنة الأولى لعالم الخفايا ، هي نهر . بل يكاد أن يكون كل أفراده مرضى ، محتومهم دمار تسيل إلى العمق الداخلى . دافعهم إلى صرب من الصراع عبر الصحى . وفي هذا الإصرار يدرس كل فرد تقريبا قهراً من نوع « على الآخر . محاولاً قسره على بيان . لا يجب والإسكافي الذى لا يعرف اسمه . مقسم على نفسه . وفي دجته يدمر الحب والتكرامية . والعطف والقسوة معا . وفي مواجهة حر الصيف ورد الشتاء وعدم قدرته على امتلاء ثوب . وفي مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش في مكان قذر ضيق في « درب » بعض باندرة وبرر لأطفال وثقوة الشتائم والرجاء الذين يسرفون الكحل من العين - في مواجهة هذا كله . يبحث المحمور لإسكافي عن ملاد فلا يجد إلا في الحجرة . التي يتطرب المحمور عليها مأل . وهو كاسد الصداقة يمر اليوم فلا يأتيه صاحب بعل واحد . فكيف يكون الأمر لا يجد المحمور سوى طريق واحد هو « قهر الأحرار » . به يكتفى سرب عن طريق



الخمر - من القهر الذي يمارسه عليه المجمع ممثلاً في مؤسساته وأفراده .  
الدركي وعالي وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً  
بروجته ، بعد أن كان لما اللكات والصعفات والرهسات ، جرها من  
شعرها - وكان طويلاً أسود - قلمت الفكرة في رأسه كبرق في ليلة  
مظلمة ، وأمسك بمفص الأحدى المثلوم وجز الشعر ، ثم غادر البيت  
بيعه . ومن أجل الحصول على الخمر ، وهو جد مقلس ، ينصب  
شباكاً حول أحد ربائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك في  
صدره ، مدحاً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن روجته . ويعطيه  
موعداً في حجرة عالي .

واخيرة شيء جد ضروري لبطل الحقائق ، ففي زمن السكر  
يتجاوز الإسكافي حرقه من الشرطة والناس ، وتبرمه بروجته مبتورة  
التيدين ، وعدم رضاه مما يجري حوله من تهديم للقيم ، ويضحي رجلاً  
آخر متدفقاً ، يتحدث وينقد ، وكان الكلام الذي يسج في صدره في  
وقت يصحو ، يجد متفناً للتجسد في زمن الخمرة . على أن القهر ينخر  
عظم الجميع ، حتى الدركي نفسه . إنه مجرد دركي ، تظن روجته أن  
هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ، أن تحصل على دركي عقيم .  
يتحدث بين تغله عظمها . مع أن هذا البيت ليس أكثر من عرفة وصحة .  
وأثاله هرير ودولاب مزايا ، وبصعة جزار ومصباح ومشجب وشباك  
بشيش<sup>١</sup>

### ٤ - ٣

سعت «الحقائق» إلى خلق نموذج صعلوك فقير مهروم<sup>٢</sup> وجعلته  
يكنى بها أن نهث حلف يحدث المشوق ، الثامي ، الذي يشد القارئ  
العادي . إنها منذ البداية تغامر من أجل الخطبة التي تستوعب الشكون  
والثبات ، وتزأوج بين لغة الوجد الفنى وتوظيف تراث المؤثرات  
الصكورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلي

• الأسماء تكاد أن تكون متعبة في الرواية ، وهذه سمة غالبة على كثير  
من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهته أو لقبه أو  
كنيته . ولـ «الحقائق» الإسكافي والدركي ، ومبتورة التدين زوجة  
الأول ، والعرمى ، وخياط الخصة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم  
صاحب مفهى حش البلب . وتكاد الأسماء تنحصر في اسم واحد هو  
«مخال» صاحب الخبازة . ولحسب أن الكاتب يعنى ذلك ، نظراً لما  
يشع به الاسم اليوناني من دلالات .

• وهناك موضوع تدخل الفن في حياة الناس ، وقدرتهم على مساعدة  
من يقع من البشر في مأرق . وقد كان الإسكافي المصور عائداً إلى  
بيته ، وحين أدرك أن الدركي قادم إليه تذكر أن للمسلم لا يروح  
الخبازة مفردة ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه  
على أية حال شيطان واسع الخبلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال  
الدرك ، وهكذا استعان المصور الذي لم يكن عراً بشيطانه فتحول إلى  
حروف ، وبعد أن تحول المصور إلى حروف ، اتخذ الدركي إلى  
بيته ، فظاناً منه أنه حروف ضيق . وبعد أن نام ، وترك الحروف مع  
روجته ، وعاد المصور إلى - حياته الآدمية حين لفظ اسم الله  
فاستعانه المرأة التي لم تتجبه من زوجها ، والتي كانت تحشى الضرة ،  
وصاحته ، ثم أطلعت

• وجود الأمثلة الشعبية أو الخبر الذي يقص في موقف وعظ أو عبرة  
(حكى الدركي لصاحبه : يقولون إن الدركي رأى وهو في نحوائه  
رجلاً . فما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رأى : لا أن يرى  
فزاراً هكذا لم يجد الدركي مقراً من أخرى حلهه ، كان الرجل يبرع  
أعضاء جسمه عضواً عضواً ويرمى بها على قارعة الطريق . حتى  
يكف الدركي عن ملاحظته . وفي ليله لم يجد لرجل محرجاً عبر أن  
يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦٦ / ٦٧

• استخدام بعض ثوابت القصص في الحكاية الشعبية . كـ «يقرر»  
وهذا ما قاله الدركي المصور : «ثم يأتي بما قيل : أو (هكذا فكرت  
حواء وديرت ونالت مبتهاها ، وفتحت باب أبيث نصف فتحة ،  
وتطلعت بينة وبسرة ، وفي الحين المناسب والوقت المصوب ، دفت  
بت بائنة الكرشة بالرجل إلى الخارج . ودست نفسها في حصن  
بعلمها التأم» .

• ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت ، وهو أمر طبيعي  
في هذا العالم التحق الذي تدخل فيه الحرفات والأساطير في تكوين  
أبنة وهي الناس (في القصة توظيف جيد لطرفة مؤداها أن تربية  
كلب مع الإبن الذكر الذي يحشى موته . نفيه الموت ) . ص ٧٧ .

### ٤ - ٤

لغة القصص لدى يحيى هي أكثر إنجازاته ضخماً وأقربها إلى العالم  
التحق الذي يريد خلقه . وهي باتبعادها عن المرد التصبرى الذي بعدد  
إلى رصف عالم من الحزبات المتكسفة العرسية الصاجة بثرينها . ولـ  
جوحها إلى اللغة المثلثة بالصلال والمعاني والإشعاعات ، لمحاول أن يحق  
عط الصعلوك للتدخل ، نحيف الدم ، وهو محط هامس في بنية اهتمام  
المصري ، ينحصر في نوع من البولنارية الرثة ، حسب مصطلحات عم  
الاجتماع ، أو «هوام العوام» كما يعبر عبد الرحمن الكواكبي . ورد كـ  
«إسكافي المودة» يلتقي في كثير مع «داني» في نوريللا فلات لشاينيك  
غاية يلتقي في الكثير أيضاً مع محط من شطار الموكلور العربى ، أعنى محط  
الفقير الذكى القادر على التأثير في الآخرين عن طريق قدرته على الكلام  
المزوق الساحر . وكلاهما يرجع إلى أصول في التراث الإنسانى بعامة . من  
أننى لا أرغب في إقامة مقارنة بين إسكافي المودة ورفاقه ، وداني  
وبابلو ويلون ويسوع مارييا في نوريللا فلات ، لكنى أحاول أن أربط  
بين هذا النمط ولغة التحليل المتعددة السطوح ، تلك اللغة التي تبدأ دائماً  
مظلمة بصباب سحرى ، لكنها لا تستطيع أن تفرق فيه ، ولديها مهى  
لغة تقرب من لغة قصيدة البئر لدى أنسى الحاج . وهي تزأوج بين  
المصور لتواجه وصروح المدحاوى الأيديولوجية التي تخرص الطبيعة  
السائدة على سيادتها ، والوصوح الذى يقع أحياناً في مهوى الاشتدال في  
مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توصيف يحيى  
للمأثورات الشعبية . وسدده لشكل الكلاسيكى الروائى العربى الذى  
يستبدل بالتطور العلى للأحداث والتشويق الفقرات القصيرة المكثفة  
واللغة المثقلة بالحياة الداخلية ، مع استخداماته من نوريللا فلات خلق  
خربة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة في بناء «عالم  
الرواى» .

ومن خلال توظيف للمأثورات الشعبية ، والانتمالات من تشكّل

لعمري دالة على كلٍّ لعمري، محمد هو «قصة الخفايا» . أولى هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثالثتها تنوع الصفات (اختلاف الحاق الماري) ، (السمير القصير) . وكلتا هاتين صفتين ، أوجها لتحديد الدقيق لحالة ما عن طريق انطواء الوصف الموضوعي ، بعيد باستخدام لغة فنية مهولة ، وثالثتها إبراز التناقض في العام الروائي عن طريق وضع التصادمات في سياق واحد . وهذا التناقض قريب الانقسام الذي جاء الإسكافي وقرب انقسام الواقع إلى تقصير . ولذلك تتجلى هنا ثوابت صديقه تمثل في صدين هما الإسكافي / الرجل وسراة وهذه الثابتة الصدية ثالثة عالمين متكاملين : العالم الأول هو الإسكافي رمز الطبقة الدنيا ، والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا ، وفي الرمز الأول جوع وفي الثاني شبع ، وفي الأول عري وفي الثاني كساء ، وفي الأول ظلمة وفي الثاني نور . ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافي في صيغة الماضي . دليلاً على التوق المؤبد إلى الرعية البشرية والمعجز في الوقت ذاته . على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة في صيغة . إشارة إلى التحقيق والقدرة على الفعل

#### ٤ - ٥

إذا كانت أفعال يحيى الطاهر عبد الله القصصية والقصيرة منها خاصة ، تطرح بحثاً عن صيغة محاورة - على كل المستويات البائية - للأشكال المضطربة ، فهي تطرح - من ثم - أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة / مواقع الاجتماعي / الموقع الأدبي . مع وجود وسيط محمد هو الوعي الصريح للتجارب . وهذا يرى فإن إنجاز يحيى الكبير كان لغوياً في أساسه ، ذلك الإنجاز الذي تحدت في محاولة خلق لغة متصادمة مع البلاغة العربية المكتوبة ، هي لغة بلاغة الشعبية . ولهذا لم تعجب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصص العربي الوحيد الذي كان يحط قصصه عن ظهر قلب ، ويلقيها في موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة ، أو يلقيها وكأنه شاعر شعبي يقص عن بطن من أبطال السير العربية . وإذا كان المقام لا يسمح إلا بصيغة سطور عن عمل صميم له هو الخفايا ، فرمما أسعد بدرسه على مستوى آخر وفي مكان آخر .

#### ٥ - ٦

في رواية «الزوي بركات» ، لحال العيطاني . تتجلى واحدة من أكثر المعامرات الروائية الحديثة تمير وكماير ، متى شكل حديد هو الرواية / التاريخ على حد تعبير محمود أمين العالم . وهي شكل حوار من محتوى واسعاً معقداً متشاكلاً ، ولكن من خلال موارث الجماعة العربية وبالتحديد من التاريخ العربي ، والتاريخ علم عربي بحد ذاته . سبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة ، وقد علمت - فيما يؤكد عبد الله المروى - كل المحاولات التي هدوت إلى العثور على مؤثرات فارسية وبيرونية فيه . على عرأ ، ما حدث مع عيون أخرى كالقصص وعلم الكلام

ووعي العيطاني بأهمية البحث عن وسائل حماية جديدة . وعي قدجم على في أول مجموعاته القصصية «أوراق شاب عاش عند ألف عام» . على أن هذا الوعي كان آنذاك جسيماً مشوباً بمعصاة الأدوات

تفصيلي المستقر على نحو مادي في الرواية البلاغية ، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان صاحبها الأساسي اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير ، ولذلك امتدح بالتطور الملل للأحداث وشعب الكتب التقليدية بالإثارة والتشويق . الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المنقطة بالحياة الدخيلة

ولو تفحصت الصور في سيرة المروية نلاحظ - بوجدانها - تنوع بالوصف والمنطقية وثبات العلاقة . كما أن ماضي عن الإساءة وانوع بالإنهاء . وتستبعد وضيقها أي نصيب هصر وطيف . مكتسب فوته وقدرته البائية من سياقه متعدد الذي يصور عالمًا محددًا (هذا ما فاه إسكافي جودة نفسه في تنوع كدجاجة دحت بسكنى مثله . واسل من قصة الجمع كغلب ، ومضى يركض كبطلة) . إن لدينا ثلاث تشبيهات ، التشبيه الأول يرمي إلى الألم البالغ ، والثاني إلى الانسلاخ بجهة والثالث إلى السرعة الدائمة . وهي جميعاً تشير إلى شخص واحد ، لكن مجسدها له لا يخلق تنافساً . لأن العلاقة حركية تعاقبية كما أن من ناحية أخرى فصيح لا يجوز في دخل إسكافي المودة ، الذي يبدو مسكيناً متأثراً بشير الرثاء . لكنه في ذات الوقت قادر على أن يسيل ، والانسلاخ قريب الانعكاس التامى غير المبرأ من الانهزام وإد يسيل كغلب يتحول إلى صرب آخر من الحيوان الذي يمتار بالركض (التزيج) . إنه الإسكافي ، المتناقص ، المنقسم عن نفسه على أن هذه الصور المتناحرة التي تبني التعديد الدقيق . ترتفع إلى مستوى من الوجد المروى . يتكبد تلمسه من هذه الصور المتناحرة (ومر على شاعر صغر يأساً كحمر شت يصنع القفا بالأفلام) . في هذه العلاقة المروية تشيهاً لمشيء واحد هو «شيء» ، في التشبيه الأول لا يعرف المشيء به تماماً ، هل هو إنسان أم حيوان . لكننا نلمس الصورة شمة أسنان لا بد لها أن تمزق أو تنطح أما التشبيه الثاني فهو محدد للغاية : رجل يصنع القفا ، إيماء إلى قوة المهابة لإنسان شعبي ، حيث الصنع في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل . أما التشبيه الأول فهو إيماء - فحسب - إلى القوة . وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الصيغة وخبرتها .

إن هذا الوجد المروى ، تمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى . كالتكرار . وهي خصائص أسلوبية مهمة في لغة القصص لدى يحيى . شحيفها أقصى إمكانات اللغة - الوجد ، ويدورها في صبح صبح عومه وحديد هـ القوم بقول في المقطع السردى الأول (حيث نى - وقد - بكه السير بطويل - وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، عصم لأحر بوجهات من رجاج ، والرجل السمر القصير . وصاحته من نسيب منهم من فرو الذب - بأكلان عجلًا مشوبا - ودبكا رومياً - وهووب محشياً وحونا مقلباً . بعد أن شرباً من جيد الخمر تبع رجاجات - ومما يثيرة الخلو على شكل شاحنة وبمجم شاحنة ، صرغ - هو الخنايع المادي الطاري - صرخته الأخيرة - وارتمى في حصر - له الأرض ليسريح - عليه سلام الله)

نلاحظ في هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص المروية ليحيى الطاهر عبد الله . لذلك سنستخدمها عينة Sample ١١١

المرأة بالنسبة إليه حليماً ، حتى استطاع بعد أن رُوح شقيقاته أن يتناع جارية حساء رومية ، شحب بها ، وكان بأنها مرات في اليوم الواحد ، حتى أرسلت نسيباً بالزبي ، الذى هاجم البيت بعد استشارة المشايخ . وانتكح حرمة جسم الرجل ، ونجسه على إطلاق سرح الحاربه ، فأصيب العطار بلوثة وهنا نسم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الزبي . ورأى آخرون أنه تدخل في أحص أمور الناس ، وأن أهدأ لا يأن على بيته وعرضه بعد اليوم . بحاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استعانة البيت بدري ، وأن الزبي قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبة غير معروفة

### ٣ - ٥

بدأ ظهور الزبي بركات بعد سقوط سنده على ابن أبي العهود . وقد كان شحاً كريها لدى العامة ، وتمرّ أخباره بسطة القدماء وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والرقب وحشية مستقبل . ثم نشر جبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح بركات بن موسى ، محسباً ، وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التي تعلق بالشائعات والأموال ، وكلها تصور الزبي في صورة غريبة ، تعيد إلى أدهان المفهورين صورة العدل والخوف من الله ، وإعصاء كل دى حو حقه . وكأن هذه الأقوال نابعة من مصدر واحد ، يحفظ للمسألة برمتها . ويقدم الزبي رعباً .

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق في نسج حتى يكشف عن وجه آخر يختلف للرجل ، فهو رجل ذكي وقوي وواسع الخيبة . يتمتع دمه من أفكار تتجاوز عصره ، فيجمع له زكريا بن راضي الذى كان يطر نفسه قوى الجسيع ، بعد أن غزا الزبي في حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه . ويحشا الأمراء ، ويسلم له السطاح مفيد الأمور . وتنتهى الرواية - كما ينتهى تاريخ ابن ياس - والزبي يعمل محتسباً تحت إمرة الممانيين الغزاة

والرواية - فيما أرى - أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة ، هي رواية ملحمية تتشابه فيها العلاقات وتضطرع الحيوانات والاشتماءات وتتحدد فيها الفصائر . ومن الصعب أن يقدم جزء على فرد أو بقية فما في جزء من مقال لكى نوصف عالمها دون تحديد أو حص أسرارها المشتكة

### ٤ - ٥

كيف استطاع العيطاني أن يقدم هذه الرؤية متعده موحده الإبداع في رونه ذات شكلي ، ناسي ٢ . العيطاني يقدم مجتمعه وبي رحا . بل شمساً ومشتبكاً في آن واحد ، يرحر دسوحات بروثه الفضولة . ولحظات العوص في دوت شخصيات . مع حدث التسريع الذى يحلل الإيقاع مفرداً ومنصفاً . متحرك نحو نهاية تمتد سحر الملاحقه . وهما أين دار ثقافة العيطاني الحرسه وحسه حركه الراص . وتوضفه لبعض ما تقع من تحجب محموط يؤهله حد صرب من الرواية . أشي الروبة الى هدف إن عديم قفاح كامل من عجم بصوره مكند تعمل من الرواي لوحيد في حيله الذى نسي بشكل ، ماحرائى مدرسه تحت محموط الأدسه . وكبر به مدرسه عن . بل يص

وعلم استواء اللغة . ولم يكن في إمكانه الاستعادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أي القس / التاريخ . نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، وانظروا الصبغة من جهة أخرى . حيث لم يكن في استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث في عام ١٩٦٧ . بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما يبنى لرواي . ومها يكن من اختلاف في المصيح في الموقفين . موقف «أوراق شارب ..» وموقف «الزبي ..» فإن الخلق الذى يقف وراء محاولات العيطاني في الموقفين واحد لم يتغير . وهو - في رأى - رغبة للعيطاني الشديدة في الإبلاغ . وهذا يعنى أنه يكتب بطرح موقفاً - سلباً أو إيجابياً - من شيء يجري على أرض الوطن أو في العالم . وأن هذا الموقف لا بد له أن يتجسد في شكل ما هو الرواية . وبين المواقع الذى يتحرك في أطرها محددة . وغير أسفة محددة ، والواقع الرواي الذى يتحرك عبر أطرها وأنساقه وعناصره وعلاقاته . كان وعى العيطاني بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة في النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ما هو جوهري في الواقع وما هو جوهري في أدبه . ولا يعنى هذا التماثل أن العيطاني يعنى أن يعكس - وكان أدبه مرآة ١١ - ما يجري أمامه . بل هذه الحالة سوف ينتزل أدبه إلى مستوى أدنى . لا يملك من الوسائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن نبرها - في الدقة - قدرة الكاميرات ولكنه يعنى أنه ثمة عللاً روائية بتلك - عبر رحلة متعددة الخطوات - القدرة على التناهي الجوهري في الواقع . استهدافاً للإضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً

وقد نتج عن هذا الوعى لدى العيطاني أن جاء نصه الرواي حاملاً بصورين أولهما لإيهام بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل» . ولثانيهما . المحرص على الخيوط التي تربطه - أي الواقع الرواي - بواقع اجتماعى عبقى محدد .

### ٦ - ٥

تقدم «الزبي بركات» علماً روائياً ، انتهى فيه الأمان . فتنة دولة تقوم على دعامة أساسية هي جهاز «النصاصي» الذى يعد «محررة السطة» . وهذه الدولة جسم صحيح لكنه متهزل . يحرق فيه الفساد . وتسوده الرشوة والمحسوبية والمقر للذبح والثراء الفاحش . وتتجاوز فيه بصرائب لاهظة والمحصولات المتكررة من قل أفراد قلائل . كما تتجاوز فيه بيوت خصا و بدعارة وصله السم الأبرياء الأصهار . وهو مثل عالم «نجمة أغسطس» عام متروى . بعض المناقصات المعقدة والصراعات الصارية وانزعجت متصادمه . نكه عالم مدجر مهروم . يمكن أن يؤم به زكريا بن راضي كبير النصاصي المؤمنين في الصلاة

وبطل هذا العالم شخص قوى يمتلك مهابة أسطورية ، تقربه من صورة الأب الإله الذى يستضئ أن يحس حوله دائرة معانطيه حادثة ، تتيحها له قدرات خاصة . تبدأ من المستوى الشخصي . حيث لحسم القوى الصلب ، والعينان البراقتان المؤثرتان . وتنتهى عما يبدى من ترفع على الدنيا وعلو فوق الأطماع والأحقاد والثرهات . إنها صورة الديكتاتور الذى يتدخل في كل شيء ، ويعلم كل شيء . حتى أدق أسرار المواطنين ، وما يجري في المخادع بين الرجل وامراته . وقصة العطار وحاربه تعيد في هذا الصدد : فتنة عطار كهل . لم ينروح . وظل عالم

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائي في تشكيل الرواية ، متحركاً بين أكثر من شخص . ومحدثاً إليها من خلال زوايا متعددة للسرد والرؤية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زاوية الرؤية . واتساع عمدة الراوى ، وقدرتها على النظر الشمولى الكلى . وعكس أن يقول إنساناً هنا يبرز الرواية الكلى العالم بكل شيء . Omniscient<sup>١٢</sup> ، على نحو يتيح للروائي أن يقدم لوحات طويلة ، يتقل فيها من الرصد الوقائى الصلب الذى يقرب من إسحاق الطيحيين على الدقة والتسجيل ، إلى العوض فى داخل كل شخص ، إلى التطبيق على الحدث دون الوقوع فى متروك الوعد على البيرة . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث فى آن واحد فى كل من فراش عاهرة فى بيت سعة بنت الحيرة ، وفراش زكريا بن راصى ، وأحداث المحاورين الأزهريين .

ويلجأ الراوى إلى تنمية الحدث وتطويره ودعمه إلى دروة التشابك من طريق النداءات والتفاريق والبرسائل ، من خلال هذه الوسائل تعرف كل الأحداث الكبيرة . كمحروج السندان للحرب وهزيمة ، وكماح طومان باى وقتله . وبداية نصال الشيخ الحدادى . ونداء نبال يصلح نموذجاً جيداً

مساهم الثلاثاء صاحب ذى القعدة

نداء

يا أهالى مصر

مرسى بالمعروف ونهى عن المنكر / نعيد ونسجد ولحمد / من أذل كل قبيح متجبر / يا أهالى مصر / البشرى لكم / بأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أول بيان / دفعه الزبى بركات بن موسى / ناظر حصة القاهرة والوجه القبلى / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يسبب البعاد من الرعية الفظيرة / تلغى الضريبة على الملح / وعطلى يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكرًا على القلة القليلة / يا أهالى مصر / بأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزبى بركات على حقيقة الأحوال / برفع احتكار الأمير طهلى للحبار الشير / وسائر أنواع الخطر / وأن يبيع الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط / حتى تحط الأغنان / ومن يهبط حارساً أو مملوكاً / من القرائنة أو الخيلان / يتقاضى ضريبة على حمولة غبار أو خضار / عند أى باب من أبواب القاهرة / يشق بلا معاودة / ص ٨٦ .

وهو نداء يلقى إليها عبر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزبى . ثم تلوه ثلاثة نداءات تؤكد معناه ، ثم حوال رسالة سرديّة من الزبى إلى زكريا بن راصى ( عنوان رسالة ) وصمت إلى دار زكريا بن راصى ، مع رسول خاص من رجال الزبى ) .

«والثمن والزيتون . وطور سنين ، وهذا البلد الأمين

إلى كبير بصاصى مصر . ونائب الحسية الشريفة

الشهاب زكريا بن راصى له السلام .» ( ص ٨٨ ) .

وهى تبرز بعداً آخر من الزبى ، الذى يتبدى فى النداءات محباً للعدل صديقاً للعقراء وعدواً للأغنياء والأمراء ، لكنه فى الرسالة التى لا يعرف سوى عواصها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما . ما لبث أن يعرفه بعد قليل ، حين يذيع للنادى نداء يتصم حبر استمرار زكريا فى وظائفه

مختلفاً عن أستاذة ، قادراً على إعلان قضاياه الخاصة ، هذه القصص التى يمكن أن نلمحها على سبيل المثال . فى جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب ، ون لغة لا ترق إلى لغة محفوظ على مستوى السلب

استمداد العيظاني من توظيف الشكل التاريخى من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القصة التاريخى من امتياز رؤية الطاهرة أو الواقعية . من خلال عدة عيون بحثاً عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الرواى وظف التاريخ لعملة يصحى فضاءاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر فنقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكى الذى يتسم بتأثيره من التدوين التاريخى ل العصور التى مضت ، حيث كان علم التاريخ فضلاً يعتمد على الذاكرة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلاً نجد لدى ابن هشام

وسبق أن استمداد العيظاني من التاريخ نصف عند ابن عباس ، وذلك نقره من الواقع المعيش ، ولا يتعداه عن عملية التدوين التاريخى الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمهجية

والرواية تبدأ بمختلف من مشاهدات رحالة يتدفق «إيطاليا» وتسجل هذه المشاهدات أسواق القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعليها هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ ، هجرى وميلادياً ، يعمد إلى إقناعنا بأننا فى رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يفسرها من خلال عدة عيون هى عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التى تتحدث وتتحرك وتعمل . لكننا نمر مرة أخرى إلى مستوى التحليل الرواى حين نقرأ لغة تختلف عن لغة لرحالة حتى ولو كان أديباً ، وإنما هى لغة مصرى خالص المصرية . ونحن نقول الفصل ( بفرحة ماتمت ) ويردف «كما يقول عامة مصر» لأننا فى مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء رجل غريب ، لكن الفصل ينسج هذه العبارة : «لم نسمع ديكاً واحداً يصيح» فيفجر فى أذهاننا ما نخزنه الذاكرة من ربط الشعب المصرى بين المعجز الجسى وعجزه بذلك عن الصباح ، وبين المعجز الجسى وقندان القدرة على المعالجة . ويتوحد ، الفصل ما يسببه لكاتب «السراى الأول» ، ما جرى فعل بن أبى الحود وبداية ظهور الزبى بركات . ويبدأ هذا السراى بصوان جانبى هو «أول النهار» ونسج هنا مع عين ترصد كل ما يجرى ، فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائى : يصف أول النهار ، حيث جماعة الدليلت خارجة من بيت الأمير قلى باى الرماح أمير الخيل السلطانية . تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث من ابن أبى الحود ، وحريره ، وعاداته ، ينسج بالقبض عليه . ثم يأتى مقطع سردى قصير ، من فيه فى «الشارع المصرى» ، حيث يذيع أحد المنادين خبر الفحص على ابن أبى الحود . ثم حوال جانبى هو «سيد للهيلى» ، حيث يلاحق الكاتب سميلاً - البطل المهروم - وهو فى الأزهر حيث يدرس . ويستطعمه من طريق مولوح طويل . ثم يبدأ حوال فى منتصف الصفحة «مرسوم شريف» . وبه قرار السلطان الذى يرمز إليه بقلة الحبل . حيث مقر السلطنة ، يعرف أن الزبى قد تولى رسمياً منصب الحسية . ثم يأتى حوال جانبى هو «زكريا بن راصى» ، تتحرك فيه مع كبير بصاصى السلطنة



عقب آمل الموضعين . ويتلو هذا كله تقرير من عمرو بن عبدوي إلى مقدم  
بضاصي القاهرة ، يتيح للروائي التعليق على كل شيء ، وتفسير  
ما يحضر على

0.0

وقد ترتب على الشكل الجديد « الفصحة / التاريخ » عدد من مستويات اللغة ، يمكن في النهاية ردها إلى نسق واحد من القول . فطبيب لغة مشاهدات الرحالة ، وهي لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية . وتتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ، ولغة السرد الروائي والملاحظات . كوسيلة تتيح للكاتب أن يعبر الأرمية . فإذا كان يصعد حدث ما فإنه يستدعي ما رآه الرحالة في بلد وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجري أو يحدث عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث وملوته . وهي عن العكس من لغة التذلل التي يكتبها الكاتب بطريقة شعر التعميلة ، والتي تأتي موجرة ومكثمة ، تفضي بحجر أو أمر أو نهي إلى الناس . أما لغة التقارير فهي تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث . وإبراره بلغة عارية من الإيحاء . وقد يصل صاحب اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ، فنجد الأرقام أو الفقرات المكونة بأولاً ... وثانياً . وإذا كان الغبطاني يجهد نفسه لإشكال الشكل الذي يمكنه من طرح رؤيته فإن لغة تفصّر عن مثل هذا الجهد ، فائدة

0-7

هكذا يصل إلى نهاية هذا المقال ، الذي كان محصن مدخل إلى معضلة مهمة . هي درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعية ، مطبقاً من فرضية محددة هي أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته . وقد كنت واعياً أن المسج الاجتماعي حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه - لا يطمح إلى صياغة قانون محدد صيق يفقد الظاهرة النفسية استقلالها النسبي عن البنية الاجتماعية بمستوياته الطبقي والإنتاجي ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هي علاقة تفاعل حسب خلاق . مع وجود وسيط محدد هو وعي الكاتب .

وحيث يكتب الرواى وعنه على سياق اجتماعى وتاريخى محدد . فإن عمله يكتب عن أن يكون محض « شىء » . وإنما هو خلق إنسانى هادف . وجزء من تناقض المعنى مع الجرد غير تناقض جدلى مطلق . أو عبر لحظة محددة من التداخل والراكب وتصارع العناصر والملاقات<sup>(١١)</sup> . حقا إن النص الأدبى يتعلق حين يستوى كيانا أنطولوجيا يمكن أن يشير الإشكاليات . وهو بهذا المعنى يكف عن التامى البيوى . ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة المتواردة . إلا أن الوعي بحركة الواقع وصيرورته هو - فى الوقت نفسه - دعوة إلى الكشف وتحريض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والحياة<sup>(١٢)</sup> .

• **فكر اعمق**

- Lucien Goldmann *Towards a Sociology of the Novel*, Tavistock publications, p. 26.

- (٥) لمزيد من المعلومات راجع  
حامر منصور، دراسات الخدانة، صول، العدد الأول  
ديوبس، الجزء الثاني من، الثالث، والمجموع، دار المروعة بيروت ١٩٧٩
- (٦) راجع  
James Jaff - Gramscy, Fontana, Collins, p. 88.
- (٧) الامداد التي يجب لأرمه التطور الخاصة، في المرنى بحث لفاكر مصطفى، حسن، لا قدم  
لمؤتمر أرمه النصر الخاصة، مصطفى، بانكوب عام ١٩٧٤
- (٨) عبد الله المروى، العرب والمغرب، التي، عي، دار الخشبة، بيروت ١٩٧٣، ص ٦٤.
- (٩) راجع عبد الله حسن، في، الروائي والأرض، الخطة المصرية العامة للكتاب، ص ١٨٩
- (١٠) راجع محمد الجوهري، الفنون للكلور - ط دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨، ص ٦٦
- تبعه الثالثة
- (١١) راجع مصطفى عبد الله حسن، في، الروائي والأرض،
- (١٢) راجع تعريف نسخة، Knap في، قاموس التحليل الاجتماعي - مصطفى، ص ١٣
- (١٣) راجع  
Northrop Frye Anatomy of Criticism, pp. 318 325
- (١٤) جاذب، أنجوس، استاذ، مصطفى، والتنافس، للإنتاج، البعد، من، صول، الخريف، ص ١٣١  
نقد، الخشبة، ص ١٣١، راجع، قراءات، في، الثانية، ص ١٣١، صول، الخريف، ص ١٣١
- الشمي، دار الخشبة، بيروت ١٩٧٢
- (١٥) لمزيد من المعلومات راجع

- Pierre Macherey: *A Theory of Literary Production*. Routledge and Kegan Paul, London.
- David Chabon: *Fiction and Ceremonies*. Edward Arnold, London 1979.

- دعوتی ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اور وجہ بھی ہے کہ مری شہید عجمی کی سیدہ لالہ  
کی کتاب القادحہ ۱۹۸۸ء

- (١) راجع: العهد القوي - فؤاد فلمبه وجباله تأليف جبريل معلوف - ترجمة فؤاد (مكرية) - ص ٣٣٢ - مطبعة جامعة عين شمس القاهرة ١٩٧٤ الطبعة الأولى

- (٢) زكريا محبوب محمود - كمال - وهو من اكبر قادتنا بلحاظاً على الدعوة إلى اختيار القدر  
كانت لا يرمى ، بمعنى أنه يتقدم - منقطع الأسباب عن الملائق والشروط التي لمصلحة ،  
وهو هذا ، على لا يرمى - ولا يرمى ، ولا يرمى ، ولا يرمى ، ولا يرمى ، ولا يرمى ، ولا يرمى ،  
كالشجرة ، « انها لا يرمى شئاً » . كلا ولا هي جاءت لحمل الأنباء . لكنها شجرة  
صاعدة وكل . مع الشعراء . الخبطة الثانية من ١٦٥ - دار الشورى . لكنه حل  
صنوى القنول القنوى بجانب صلاح عبد الصبور حسناً عاماً - مؤكداً ان الشاعر لم  
يكس صادقا حين رسم صورة الناس في بلاده عاكساً في عنوان القنول « ما شككتا الناس في  
بلاقي » من ١٥٨ مع الشعراء ، أو يرى لطيفة في غير شعروهم على نوران الخليل - بل في  
نورج تلك الأورق ثم في جورج الثانية ( ثم لها هو لهم من هذا ذلك ) وأما مصفون  
الشعر ) أو رطب بين يروز أعمال غنية معينة وجدت لجمالها حياى دول ضلم كاتلا  
( أكانت مصادفة أن تزدحم كل هذه الأثر الأدبية في خمسة أعوام فطلب الحزب القليلة  
الأورق . وهي كلها آثار تطلق في صعوبة المعنى وعسر الفأل . وفي بعد الغور والتماع  
الأقرب . وفي الانطوائية التي تانب أن تصرب في وحدة الناس ) من ٢١ / السابق

- (٣) زينة ويلك - اوسل واريز في كتابها «ظفره الأدب» - ترجمة يحيى النديم صحفى ومراجعة حلم الخطيب - دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩  
دعى مفهوم الأدب كمؤسسة وابع  
• علم لسانه الأدب • صحفى حاشى • قصارى • التمدد الثانى

- Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama.  
Editors  
Elizabeth and Tom Burns, Penguin Education.

- (١) راجع: ميسيرولوجية الثقافة - المفاهيم لـ ب. معهد الدراسات العربية - كلية الدراسات  
خاصة - القاهرة ١٩٧٤



# الفنّ العبري المعاصر

يمثل كتاب السبيلات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان<sup>(١)</sup>) تياراً جديداً في تطور الأدب العبري المعاصر له خصائصه المنفردة. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكسون بـ «العنصر المهيمن» La dominante<sup>(٢)</sup>. وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم هي لدى الشكليات الروس، فالعنصر المهيمن طبقاً لتعريف ياكسون هو العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات للدلالة. فالعنصر المهيمن هو الذي يفسم نخاسك البنية الفنية ويلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح أولاً بعضاً متعلقاً بدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فلنلاحظ في تطور الأدب العبري المعاصر أنه يسجل تحولاً في العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعي التقليدي الحديث، الذي يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بواسطة محاكاة البيئات القصصية metafictional<sup>(٣)</sup>.

ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعمامة في بداية السبيلات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتماقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء السبيلات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيت هذه الأعمال. ولما لاشك فيه أن هناك بعض خصائص تاريخية تولد لمة المفارقة، فهذه اللغة وليدة موقف معي وصفلي وتغالي معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول تقليدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة للخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوع الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه. بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما

يراقب صديق هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية وفاة عبد الحريز الأبراهيم. وبدلاً من أن تصحب ذكراء بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداثاً المفاهيم للمفاهيم أذاكت الإحساس بالفراغ الذي تركه في حياته الفكرية والفنية وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد الحريز الأبراهيم فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كبحث قدم إلى مؤتمر MESA في مونت ليك سيني بالولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه في إحدى ندوات اللغات التي سبقت وفاته بوقت قصير، ثم قدمت إلى مجموعة من البحوث التي قرأت من تلاميذه على إصدارها في كتاب كان الأمر أن يصدر في ذكراه الأري. واليوم نحل ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولاشك أن عواطف سيئت هذه الحاضر، فرأيت أن أضع بهذه المقالة طاباً إلى هذه «فصول» الذي يوافق الذكرى الثانية حتى لا تمر دون كلمة تحية لهذا الأساطير المحلل الذي أقر في أجيال عطلت عليه. وسنظم هذه المقالة إلى الكتاب المذكور الذي يظرب أن يرى النور

س. في

سيزافاسم

ويتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على العنصر والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها. إنها «شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلامزين لا ينفى أحدهما الآخر»<sup>(١٦)</sup> وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر. وقد يعنى هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بالعنصر فحسب الذي يكتب القول. بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتغالها على عناصر متعارضة وتمكن الطليعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من العنصر. ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا.

وتحقق المفارقة اللغوية - كما عرفها - في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرسى أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء السبنيات، وهم: جمال البساط، وحي الطاهر عبد الله، ووصح الله إبراهيم.

#### المعارضة في الرواية التاريخية: الزينى بركات لجمال البساط (١٩٧٠)

سعى يادى دى بله بالمعارضة التي تنتمي إلى مجال «التضمين» transoxuality كما أسماه جيرار جيبيت<sup>(١٧)</sup> وقد عرف جيبيت «التضمين» بأنه يمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معينا بكونية من النصوص الأخرى. وتتميز هذه العلاقات بسبب متعددة متغيرة، وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها تعط من أنماط التضمين، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر. وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب، فالغرض الأساسي يأتي من تحطيم «الأيام بالواقع»<sup>(١٨)</sup> فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحفظا في نص آخر، فالشئ المحاكى ليس هو الطليعة الخارجية، بل هو شئ لغوي مصنوع من قبل ومتاح للناس. ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تبعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي، وتأتي بوصفها رد فعل لغوي إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقيق هذه المحاكاة. فالأدب يحاكي الأدب، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها.

وإذا رجعنا إلى رواية جمال البساط «الزينى بركات» نرى أن النص موضوع المعارضة هو حكايات المؤرخ المصري المشهور ابن عباس «بدائع الزهور في وقائع الدهور». ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين - نصه الخاص ونص ابن عباس - في توازن يكشف التشابه الذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقيقتين تاريخيتين مختلفتين هما: مصر تحت الحكم المملوكي في زمن وقوع لفتح لنهاى، ومصر في زمن حلول الحرية في سنة ١٩٦٧.

ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقع موازنة صلبة من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي، مجال البساط يحاكي قول ابن عباس التاريخي، أي إنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخي بصوره في لغة عصره، بل ينتقل نصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة.

تتمثل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الخدج. ويحقق النقد الموضوعي؛ عندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد الممتوح أمام الاحتيار. والمفارقة لغة عقلية من أرق أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاطفة المفرطة وللفصاء على المظهر الزائف. ونفصح التصحيح لفكرى ومن جانب آخر تمثل المفارقة موهبا من التراث الحضارى حين تنحى إلى إعادة تقييم التراث النصي الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيكه وتفسيره وتخويله. وقد يقول في النهاية إن المفارقة هي استراتيجية لإحباط واللامبالاة وحيث الأمل. ولكنها - في وقت مبكر - تعيد على جانب إيجابي، فقد نصر إليها على أنها سلاح هجومى فعال. وهذا السلاح هو الصبحك. لكنه ليس الصبحك الذي يتولد عن الكوميديا. بل الصبحك الذي يتولد عن التوتر الحاد. والصبحك الذي لابد أن يصجر. وسوف نحاول في هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التي يلجأها كتاب السبنيات في أعمالهم القصصية، لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال.

إن مصطلح «المفارقة» يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر<sup>(١٩)</sup>، ويسمى بالتمديد «شديد» غير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما اتفق النقد على تسميته بالمفارقة اللغوية «Verbal Irony» مادامنا في هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة.

والمفارقة اللغوية - في أبسط تعريف لها - هي شكل من أشكال قول، يساق به معنى ما، في حين يقصد به معنى آخر. غالبا ما يكون مغايرا للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللغوية أعمد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات، ويجمع بينها أكثر من عنصر، فهي تشمل على عنصر يتعلق بالمعنى «Locutionary»<sup>(٢٠)</sup> هو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتروح في درجات صمد وقوته بين المعنوي العفيف والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي «locutionary» أو بلاغى هو عملية عكس الدلالة. ويمثل هذا العنصر في شكل المغايرة «antiphrasis».

وبنأى تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكرية «encoding» وحلها «decoding» ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومحلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وحلي، والثاني معنوي بالمعنى، موحى به، خفي. ويمكن أن نقول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشمل أيضا على علامة «marker» توجه انتباه القارئ نحو التعبير السليم للقول؛ وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم سمة المفارقة. فالمفارقة تفرص على القارئ تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ «Communication» رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة «meta-Communication» وعندئذ توارى الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة للمعنى المفارقة. ولذلك فإن حل شعرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة «marker»، وهي مهارة نقدية وإيديولوجية، يشارك فيها للكلم والمخاطب.

وقد عايش العبطاني ابن إلياس معايشة لصفة بحيث إنه تخصص شخصيته - إذا صح القول - وقد تطرح مجموعة من الأمثلة حول الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، وللمبرد الذي يدع الكاتب إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذي يبدو جليا من هذا التقابل بين الماضي والحاضر ووضعها في وضع توازن هو إبراز وجوه الشبه والاختلاف بينهما . واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب المشككية الصرفة ، بل هو من باب الفوضى في البنيات اللغوية نفسها ، التي تعد أعنف ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تعمل في طياتها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما - كما يقول باختصار - لا تكون أبدا بريئة ، بل هي دائما مشبعة بالأيديولوجية<sup>(١٠)</sup> . ولذلك فإن التوازي بين نصين يتميان إلى حقتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين الحقتين في علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما . ونحن نؤكد أن هذا التكتيف الزمري في «الزيبى بركات» من أحص وأعمق ما يميز هذه الرواية ، فالرمز هنا يتشعب في عدد لا نهائي من الانطلاقات الدلالية

وقد يتأني لنا أن نشير إلى الخاصية التي تميز هذا النوع من المعارضة ، التي تختلف اختلافا جديريا عن التعريف الشائع للمعارضة . لدى تقديمه للموسوعات الأدبية ، وهو : «المحاكاة المبالغ فيها للأعمال الفنية» . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه «الكاريكاتير» ، وهو يؤدي - في المناد - مهمة ذات وجهين : للإصلاح والسخرية . وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة الجذب الهرلي والمؤثرات المكافئة الناتجة عن التضيق المبالغ فيه . غير أن المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رقيا<sup>(١١)</sup> ، ذلك أن هدف الكاتب الحديث لا يكمن في التحقير والسخرية والتعطيل ، بل يتمثل فيها توجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، يتج عن انصحام النصين واستزاجها في تركيب متكامل Bilingual Symbiosis<sup>(١٢)</sup> . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى الغنى الدلالي ، وإلى التعدد في مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه الاستراتيجية تؤدي بلا شك إلى هذا المعنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصي لرواية الزيبى بركات الوسائل النورية والفصصية التي يتحقق من خلالها التكامل بين النصين ؟

إننا نجد في نص الزيبى بركات محورين أساسيين : محور التشابهات ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر المفارقة والمناقضة paradox . إن النص نص منحرك حركة جدلية تشبه حركة المد والجزر ، متارة تتجه الحركة نحو ابن إلياس ، وتارة تقترب من نص العبطاني . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الخرفي من كتاب البدائع وبين أكثر أساليب المولود السردى حداثة .

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات اللغوية المصرية ، فيحاول الكاتب أن يلتزم بآلية بنية ابن إلياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال تصميم فقرت كاملة من البدائع ، أهمها ما يتصل بسر العورى إلى سوريا وهزمته في موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدى الشيخ ألى

السعود بضرب الزيبى بركات وجبه في بيت الشيخ .

ثم يعتمد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال تركيبات جاهزة ينسجها في نسيجه مثل :

وكان يوما مشهوداً .

عليل ومثقال .

علمت وعمت .

وتنصن الكاتب لهه بعض الحمل من لصوص أخرى ، مثل الآيات القرآنية ، أو بعض التركيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر الكلاسيكية على نحو يعطى النص مدالا كلاسيكيا

ومن جانب آخر يستلهم الكاتب في معارسته لنص ابن إلياس أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يستل إلى ذلك مسلكين : المسلك الأول فيتمثل في النداءات (وكانت المناداة هي الطريقة التي يبلغ بها السلاطين والأمراء القوائين والتوجيهات والأوامر إلى الرعية) . وهذه النداءات نجى في نص ابن إلياس مقتضبة ، في صيغة المبني للمجهول ، أو مستندة إلى اسم الأمير الذي أرسل المنادى إلى الأسواق والطرفات .

وليه نادوا في القاهرة بأن لا عهد ولا جارية ولا امرأة ولا صبي أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من التركبان<sup>(١٣)</sup>

وقد تحول العبطاني هذه النداءات المفتضة إلى نداءات مباشرة تبدأ بللننادى وتتوجه إلى أهالي مصر وأهالي القاهرة ، ثم تتبع المنادى صارة هي أقرب إلى شعار الحزب الزيبى بركات ، وتأتي في صيغة الحصر :

«نأمر بالمعروف ونهى عن المنكر»

ومن جانب آخر تحتوي النداءات بعض العبارات القرينة من التراكيب الخامرة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى

انكشف السور

فصمرو وعرا

فاعلموا وعرا

وسوف نبقى جنته ثلاثة أيام

عبرة لمن اعتبر

ودعوا لمن جاء ومن هجر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتعرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع الطبول مثلا تتخلل النداءات نص ابن إلياس . والنداءات هي خطاب الحاكم الذي يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار في رفضها أو قبولها ، فتأتيهم في شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون حيار والحوار هنا ملهى إلقاء كليا ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثاني الذي يسلكه الكاتب في التفتيد الساخر فإنه يتجه إلى الفقهاء ، ويتمثل في الفتاوى والخطب الدينية . وتولد المفارقة

في هذه النصوص من استخدام أسلوب بيل في تقديم حجاج واهية حول مواضيع هامشية . من ذلك ما دار من المناقشات والمناظرات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال القوائيس :

ويا أهل مصر لم يحدث تعليق القوائيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بعض النظر عن عورات الخلق . القوائيس تكشف عوراتنا . خلق الله ليلاً ونهاراً ، ليلاً مظلماً ونهاراً مضياً . خلق الليل ستاراً وليلاً ، فهل نريج الستار ؟ هل نكشف الغطاء الذي أممنا الله به ؟ هذا كفر لا تقبله . (١٢)

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذي يسد لتغطية الأمور الجسيمة ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ، وهذه المهارات اللغوية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين في عصر يسوده القمع والقهر السياسي .

وينبع الكاتب - بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر - استراتيجية أخرى تمثل في رأينا السمة الأسلمية لنص الزينى بركات فقد استقرأ الفيضاني نسقاً للبيئة النحوية التي تنبأ على نص ابن عباس ، واستنكه من معاشته لنص بدائع الزهور نهجاً مجرداً التزم به كروايته ، محققاً بذلك إيقاعاً لغوياً خاصاً .

تظهر الخوليات التاريخية في شكل سلسلة خطية ، تسقط على خط النص اللغوي حركة الزمن في تناغم . وتتمثل هذه الحركة كقوية في متتالية من الحمل المعطوفة بحروف المعطف . وإذا أمعنا النظر في نص ابن عباس الفصح لنا أن الروابط التي تطلب عليه هي حروف المعطف مثل «و» و «ف» و «ثم» ، وفي بعض الأحيان «لما» . ونلاحظ أيضاً قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل المصلة أو أدوات الربط التي تهدد علاقات منطقية بين الجمل مثل «لأن» (سببية) أو «ومع ذلك» (ثنائية السببية) أو غير ذلك من الأدوات التي قد تعبر عن الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما .. أو .. الخ» . ويكثر في نص ابن عباس استخدام المبني للمجهول ، مثل «أشيع أن ..» . ويمكن أن نستج من استخدام هذه البيئات النحوية - وطيات بيئات أخرى - محاولة المؤرخ - الراوي أن ينمى عن نصه ، أي أن يترك الأحداث تروى عنها بنفسها - إذا صححت هذه العبارة - دون أن يفهم ذاته في تقديمها . وقد فسر هذا الأسلوب في الرواية على أنه أسلوب «موضوعي» . وقد سمى أيضاً «الرواية من الخارج» ، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المتحركة - كما تقع - دون تدخل الراوي بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج ، فالراوي لا يعبر عن آرائه ، ولا يقدم تقويماً للأحداث .

ويلتزم الفيضاني هذا الأسلوب في نصه ، فيسوق جملاً أسلمية خالية من التصيق ، تتابع في حركة سريعة متدفقة ، حتى إن الكاتب يسقط في بعض الأحيان حرف المعطف نفسه ، الذي يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التي وُصفت بها كتابات المؤرخين للعرب في سردهم للأحداث ، وخلق حولة محايدة لا تمنحه داتية الراوي

وإذا كان الفيضاني ينجح سق ابن عباس في بيئات النص الصغرى - أي البيئات اللغوية - فإنه يخالفه في مستوى البيئات الكبرى - أي البيئات القصصية . ويقسم نص ابن عباس إلى أقسام زمنية ، فالوحدة الكبرى هي السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . والمحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى في هذا النص . ومن اللافت للنظر في هذا النص أن كل الأحداث تتساوى في الأهمية ، فلا يفرق حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة ، سواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار في الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فيها تتساوى في المساحة النصية .

أما في رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هي السنوات ، فالرواية تغطي المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمني الضام الذي يتبعه ابن عباس لا يجد مابقابله في الرواية ، فالرواية تسير طبقاً لتسلسل زمني معكوس فبدأ في ٩٢٢ ثم يعود إلى سنة ٩١٢ ، ليتأرجح النص بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولطائف البسيتين وظيفتان مختلفتان ، فالأولى منها لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمني في موضوعه ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضي والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضي فبنا نكون قد أممنا ضمناً إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلاً مطروحاً في بداية النص . فالمشكل المطروح في بداية الزينى بركات هو موقف تاريخي خاص ، يمثل في وصف القاهرة الذي يقع في سنة ٩٢٢

ونرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينظر قلماً خطياً ... (١٣)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ هـ ، ويقدم ملاحظات تسلسل الأحداث ، ويتطوى هذا التسلسل المعكوس على فرصة أن الماضي يفسر الحاضر ، أو أن الماضي قد يؤدي إلى الحاضر .

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة لدصي بالحاضر والمستقبل في البيئات الزمنية الكبرى التي يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البيئات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئاً مجرداً ، ولكنه تاريخ الإنسان ، فلا تاريخ بدون بشر . ولذلك فالفيضاني يخالف ابن عباس في تقسيم النص في الوحدات البسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، وبدخل تقسيمها مختلفاً ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الرئيسة : الرئيسة : سعيد الجهمي الجاور ، والشيع أبي السعود العالم ، وذكرى بن راضي رئيس ديوان الناصب . ويمكنني جوفى لرحاله البدق ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعضاً جديداً على النص ، في جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد ، ولكنه دائماً مربوط بذات إنسانية تعيشه . ثم إن التاريخ ليس شيئاً مطلقاً ، ولكنه مجموع الملاحظات المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر ، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «المونولوج الداخلي السردى» ، أي أن المادة القصصية تقدم إلى



استمرار الزيف بركات في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة عسكرية مكررة . فهل هو استعارة عن جبال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانسحاب العسكري في ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزيف بركات في نص ابن إلياس لا يتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب في نص جبال الفيضاني أبعادا تتجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدماء الذي تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخطوة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزيف في الرواية أن يخلق في النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طمس عليها هذا الشعور طمعا مطلقا ، وإذا بنا نجد المأثور نفسه يستسلم في نهاية الرواية ويصرخ : « إسمي المندوب وحطوا قلاعي » .

وبالإضافة إلى أن للمعارضة قد وظفت توظيفا نصيا في البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاعتراض لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذي يكتنف جميع صفحات الرواية .

### الحكاية الشعبية المعكوسة في حكايات للأمير يحيى الطاهر عبد الله . ١٩٧٧ .

ونريد الآن أن نتناول بالتفصيل مجموعة يحيى الطاهر عبد الله «حكايات للأمير» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفردا ، وكما لجأ جبال الفيضاني إلى المعارضة كذلك صنع يحيى الطاهر عبد الله . ولكن النص للمعارض عند يحيى الطاهر لا يمثل في نص معين ، ولكنه يعارض نمطا مجردا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقى كثيرا من معانيه من ألف ليلة وليلة .<sup>(١٨)</sup> وسنحاول في تحيلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة يحيى الطاهر «حكايات للأمير» تتبع نسق الحكايات - الإطار في بنيتها العامة ، والإطار في هذه المجموعة هو الراوي وأميره ، أو الأمير وفنائه (مضحكه ! ) . ويحاول الناصب - أو الراوي - أن يساعد الأمير في العثور على النوم ، فالأمير يعاني من الأرق ، ويشد الرحلة والطمأنينة . ومن هنا تقدم الحكايات - مثلها مثل الحكاية الخرافية - على أنها مثل «حداثة» قبل النوم . فإذا قارنا بين وظيفة النص في ألف ليلة وليلة ووظيفة النص في «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة النص معكوسة ، ففي حين يحكي شهوراد حكايات للملك ليظل مستيقظا حتى الفجر ، يقوم النص في «حكايات للأمير» بوظيفة التهوية ، وفي حين يمكن النظر إلى وظيفة النص في الليالي بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم النص في الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة النص .

ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ، بعضها يحاكي عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «حكاية الفلاح» أو «حكاية أم دبله طاهية الموت» أو «حكاية الصبي الذي رأى هذه النعب» فقام بجانب جدار المسجد القديم . وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «حكاية للأمير» بعنوان «من يعلق الحرس ؟» .

الفارق من خلال مصفاة وعي الشخصيات ، لأن خلال دأب عالم بكل شيء يهدف إلى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية وهكذا يتحول نص ابن إلياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،<sup>(١٩)</sup> أو نص بوليموني . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية - سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى - من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لا يطمى منظور على منظور آخر . وقد يصل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعي أدق به من قبل في نفس الوقت . ولكن تكتيك جبال الفيضاني تكتيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ، فقد ألغى الحوار كلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وجها لوجه ، وألغى أيضا المشاهد التي يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حيية وهي ، لا تستطيع أن تفرج منه . وقد خلق هذا التكتيك جوا كابوسيا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انفلاق كل شخصية في عالم وهمي<sup>(٢٠)</sup> من صنع خياله ، لا يمت بصلة إلى العالم الخارجي ، حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات ، والعالم الخارجي . فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ، وبنى التكتيك الذي يستعمله الفيضاني إمكانية أن يحفظ الإنسان على المعرفة . ومن هنا تألى دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ، بين الغائب والحاضر . ويتمثل هذا الصراع في الشخصية الرئيسية للرواية ، ويصنف على الرواية بُعد المفارقة .

وتحمل الرواية اسم «الزيف بركات» عنوانا لها ، ولكن الزيف لا يظهر في الرواية إلا من خلال وعي الشخصيات المختلفة ، فهو الغائب / الحاضر في نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذي ذكرناه في بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة في آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التي توجد في كل مكان وفي لا مكان في نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . ويحقق الكاتب هذا الهدف نصبا عن طريق عزل كل شخصية في عالم مستقل ، لا تمتد من خلالها إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النصي للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التي يستعملها الناصب ، أنه ملأ الفراغات النصية للشخصيات بوظيفة شخصية الزيف بركات الذي كان يمثل قفة العدالة بشعبه وظيفته اعتب بالمتحسب هو القانون . وهو هو القانون ولكن لا أحد يعرف حقيقته ومن هنا تنصب الشخصيات في حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة / الحاضرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديون الناصب هل هو حصة واقعة أم وهم من خلق الزيف ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالخير السري<sup>(٢١)</sup> ؟

وبما لاشك فيه أن جبال الفيضاني قد نجح في خلق دمر روائي - من خلال هذه المعارضة النصية - متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى

وبعضها عبارات هي قلب لعبارة مسكوكة ، مثل «حكاية برأس ودبل» ، وهي قلب لعبارة «بلا رأس ولا ذيل» .

وتتميز الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولريك في مقالته «القوانين الملحمية للحكاية الشعبية»<sup>(١)</sup> ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل ، ووحدة المقصد ، وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي . واحترام «حكايات الأمير» على هذه الخصائص يجعلها طابعها الشعبي العام . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (مثلها مثل حكاية زكريا لفر «الفر في اليوم العاشر» التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد) ، إذاً أنها تربط ارتباطاً مباشراً بالواقع المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي (البوتيكات ، والسجائر الكنت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى الولد من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . وما لا شك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، وتخلق في النص معاركة تؤكد التصادم بين النوعين .

وبذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لانصحت لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها مجي الطاهر عبد الله البنية والنسق للتقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما مررنا ثلاثة من أهم علماء الفولكلور ، وهم بروب وفيلس وباتفيل ، يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من

الاختلال ← التوازن  
أو من

النقص ← تصفية النفس .

غير أن النقد الفرنسي كلود بريمون<sup>(٢)</sup> رأى في هذه البنية تبسيطاً وتجريداً شديداً لا يتسع لاحتواء بعض الحكايات ، لظوره إلى نسق أكثر تعقيداً من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تنسيقها طبقاً لعدد من القواعد والتأليف . والمتتاليات الثلاث هي

- (١) تدهور ← ارتقاء
- (٢) مقبلة ← جزاء
- (٣) رديلة ← عقاب

ويمكن تعالٍ أن يكون أن يكون بسيطاً . أي مكوناً من متتالية واحدة أو معدداً . أي مكوناً من أكثر من متتالية . ويدعو هذا النسق الأخير بلا شك ، أكثر مرونة من الأساق التي قدمها علماء الفولكلور السابقون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا نسق صيغة عدد أكبر من الحكايات التي لم تدخل في النسق السابق ذي السبع الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن يطلق عليه اسم الحكاية الشعبية للعكس anti Folk-tale ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال

تركيب متتاليتين إثنين من المتتاليات الثلاث . ويقترح بريمون النسق التالي .

تدهور ← ارتقاء  
رديلة ← عقاب

ويتحقق هذا النسق في حكاية «الصيد وروجه» ، وهي حكاية شعبية معروفة ، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التي تلبى كل رغبته ، ولكن الطمع يشتري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبقى لها قصراً في السماء ، وعند ذلك تتلاشى كل الكور التي كانت السمكة قد منحها للصيد وروجه . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رديلة نتيجة لطمع الزوجه ، فتعاقب على رديلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :

تدهور ← ارتقاء  
رديلة ← عقاب ← تدهور (مكرر)

ويصبح لنا من تحليل «حكايات الأمير» أنها تتبع هذا النسق أعنى نسق الحكاية المعكوسة ، فبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يصبح أن هذا الارتقاء يحل في طياته رديلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عردة إلى حالة التدهور الأول ولكن في صورة مصاغة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضاعفاً إليه حاجة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :

تدهور ← ارتقاء  
رديلة ← عقاب ← تدهور مضاعف

ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية الصيد وروجه أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «حكايات الأمير» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها بعضاً ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها . إن الرواة الأساسية لبنة الحكاية هي التوتر الذي يجمع عن لتفاعل بين الفاعل والمفعول . فالتنائية التي تضع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمي جميع الشخصيات المحورية إلى عطف «المفعول» ، وهم يعاونون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والامية ، ويشعرون بهذا القصر ، ويحسون بالدافع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالحر والاحتياط يعضهم ، وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ به الحكاية . ولا بد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النص كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بعمل شارق يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من عطف «المفعول» إلى عطف «الفاعل» ، لكن شخصيات «حكايات الأمير» لا تنقوى على الإيجابية ، فظل دائماً في وضع «المفعول» ، وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلة ، أما الشخصية الأولى فظل في دور المفعولة . وعند ذلك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

بالأخلاق والافتقار ، فالحكم الأخلاقي هنا يقع من العاصفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذي لا يمحى بأي شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التي تحدد العدل والمثلث النيل . وقد تخلت الشخصيات عن هذه القيم ، وسادت الطبقة التي تنتمي إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إدلال نفسها وتخفيفها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يحالف موقف الواقعية النقدية التي تبرىء وتبرر ، فالكاتب في الحكايات يعاقب شخصياته التي تنهر القرصة ، لا شخصياته التي تتيح الفرصة ، فالدفعول أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندعي بأي شكل من الأشكال أنه يبرىء الفاعل ، ولكنه يخلق إحساساً بالمسئولية والكرامة والقيم الخفية ، فالفاعل لا يكون فاعلاً إلا إذا وجد معولاً يقع عليه نصيبه . وإذن فالفاعل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم ، هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بظيل هذه النعمة . إنهم يشاركون في صنع المجتمع القاسي الظالم وليسوا مجرد صحاباء .

وقد نستخلص من الحكايات موقفاً ثورياً متصفاً هو ضرورة رفض المساومة والمخسوع . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، فإن قيمة الفرد تأتي من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . فقبول المشاركة في السبب بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادي هذه الحكايات بضرورة الرخص والانقسام عن مجتمع الظلم والفساد .

#### الصدى المفارقة في رواية صنع الله إبراهيم واللجنة ( ١٩٨١ )

تتميز أعمال صنع الله إبراهيم في جملتها بنوع خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايته «الأربعين للذين تظهر فيها بعض بدور الاستراتيجية التي تنلمسها في رواية «اللجنة» وهذا لا يعني أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعني أن ثمة استمرارية في المعالجة النصية للمفارقة لدى صنع الله إبراهيم . ويبدو أن نبأ بالموقف العام للكاتب ، فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التي يقدمها ، فهناك نوع من الانفصال العاطفي بينه وبين المادة القصصية تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شعاف حاش من الخائب الانفعالي فاللغة التي استخدمها صنع الله إبراهيم في رواية «تلك الرائحة» ورواية «نجمة أغسطس» ، هي لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرأة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المحاذية . وتتولد المفارقة في مثل هذه المواقف من التمازج القائم بين المادة القصصية عنها والطريقة التي تقدم بها هذه المادة . وقد حرمت هذه المفارقة بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony أو القول الغادى البيرة understatement ويعتمد صنع الله إبراهيم هذا النوع من البيرة دون غيره من الكتاب ، فقد استحدث هذه الكتابة في رواية «تلك الرائحة» . ثم وظفها توظيفا موحداً في رواية «نجمة أغسطس» ، ويمكننا أن نستشعر أيضاً في رواية «اللجنة» هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه ، أي بالنسبة لمستوى اللغة - من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصعفات وأعمال القلوب وغيرها من الأسس الشعرية التي تحقق الشعافية في اللغة

فجد دور الفاعل يلعب كروت إيطالي - في حكاية «من الزرقعة المداكنة حكاية» ، وجيش الاحتلال البريطاني ثم صباط الجيش الوطني في «حكاية عبد الحليم أفندي» ، وسيد القصر في حكاية «قصص لكل الطيور» ، والمقاوم في «حكاية الصعيدي» ، والزوج العجوز المني في «حكاية الرصية» . ونروجة البنية في «ترويسة للأمير» . وتفتح النص شخصيات لا تمت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها مترعة من سياق القارئ الاجتماعي ، حيث يُعرفون على أنهم «أولياء النعمة» . ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية في الحصول على مرادهم ، وتحفيق تعلمهم ، ولكن سرعان ما ينحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التي توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى نصبة رائقة لحالة من التدهور ومن التفتت ، لا تتج سوى ثمر مرة . ويعبر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها العبث والمبذمة . من «من الزرقعة المداكنة حكاية» اختار الكونت الإيطالي ستة رجال من الأسافل : البناء ، والحداد ، والحودي ، وفالح الأرض ، وصانع الأثاث ، والنقاش ، وألبسهم حُلل سردها وأحلبه تلح ، وعلمهم كيف يتمخضون في مناديل وكيف يعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يربطون بالطبائفة ، ويلعبون الورق بحفة الطواة ، ويحسون القميص واللمز ، ويشربون من جسد الحمر البئر والنهر والبحر فلا تتور لهم أدمغة ، ويأكلون من اللحم المشوى والنقل القلال والحبال والسهول والوديان فلا يصيبهم ملل ولا وجع (١٢٢)

ويرى من النص السابق كيف توظف المفارقة هنا لتحويل الارتقاء أو «نصبة التفتت» إلى رذيلة ، فالشع يتحول إلى نخعة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء . وعندما يترك الكونت الإيطالي رجال القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى ، ويظهرون البراب

ويبدأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهي خلق نوع من السرد المتعدد المستويات ، حيث يمزج الواقع والواقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام في مستوى السرد الرئيسي ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة (١٢٣) . في حكاية «هكذا تكلم الفران» يتحقق الارتقاء في ثلاثة أحلام متتابعة ، يسجدها الكاتب في مستوى السرد فلا يحصل الواقع عن اللاواقع وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها . فاحتوى هذه الأحلام التي تمثل تدرجاً لتطلعات الفران ومظهراً لأمل في العلم الأول تصبح زوجة الفران طاحية في القصر ، وفي الحلم الثاني يرى الفران هراً صناعياً ومجلس أمامه ، يجمع التفتت من السواح ، أما في الحلم الثالث فيكشف الفران أنه يعاقل فتاة يتضح أنها ابنة . وقد نفسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفلية وارثكباب المحارم . ويعاود الارتقاء هنا السقوط في أقصى وأقبح صوره

إن الشيء الذي يلفت النظر في هذه الحكايات هو أن الشخصيات الخورية تعاقب لانتهازيتها ، فقد حطموا «القواعد الخلقية القطرية» التي تعد المعاد الأساسي للحكاية الشعبية كما عرّفها أندريه بوليس (١٢٤) فالرسالة الخلقية في الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطري

ولجأ صبح الله إبراهيم في «لجنة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة - بالإضافة إلى شعافية الأسلوب - يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائي من خلال تصميم نصوص من خارج النص الروائي. فعندما يضمن صبح الله إبراهيم في رواية «لجنة أغسطس» النصوص الخاصة برئيس الثاني فإنه يهدف إلى رفض ما تمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد. وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لما بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص، ولكنه في الواقع هو رفض للمعنى الأصلي لهذه النصوص، فالمفارقة تكن في موقف المقاتل من قوله. ولكي تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلقي أن يسلك مسلكين: المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالي، والمسلك الثاني هو فهم موقف المقاتل من هذا القول وهو في عمومته موقف رفض وإدانة. وقد تكون نسبة هذا النوع من المفارقة «بالصدي المفاوق»<sup>(١٧)</sup> نسبة توضح اليكازيم الذي تنبع في توصيل ما تريد توصيله. وقد استعار صبح الله إبراهيم أصداؤه في «لجنة أغسطس» من عدد كبير من النصوص يذكرها في تيسيل لفحة برواياته، منها الخطبوعات والشرائح المقتطعة الصادرة عن «هيئة السد المال» وشركة المقاولين العرب، ووزارة الثقافة، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعوني وتتسى كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة، التي يحاول الكاتب دحضها في روايته وماهضها. وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر في بعض أجزاء «لجنة أغسطس»، فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «اللجنة».

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» في مجلة الفكر المعاصر في مايو ١٩٧٩ في شكل قصة قصيرة، ولكن يبدو أن هذا النص نشب واسع ونفوس وتراكم، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت في سنة ١٩٨١. وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول يمثل في ثلاثة فصول، ويمكن عنوانه بـ «البحث عن المعرفة»، أما القسم الثاني الذي يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عنوانه بـ «عواقب الحصول على المعرفة». وتتسى هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ *Bildungsroman* وهي روايات التثريب أو التعليم، حيث يبدأ البطل الصعود في سلم حياته، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال محاسن مختلفة ومعاصرات عدة، حتى يصل إلى مرحلة التضجج والاختيار، فلما أن يخرج من هذا البحث الطويل متصرا مكلفا بالعار، وإما أن يخرج منه متحنا بالخراج ومحطبا. وتتبع «اللجنة» هذه البنية، من الجزء الأول يتطرق البطل في البحث عن المعرفة، ثم يوضع في وسط الرواية على التحديد في موقف الاختيار، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة، ولكنه في النهاية لا يقوى على تحمل هذا الاختيار، فيقوم بتدمير نفسه.

وإذا قمنا بالنظر في الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا، فيتبع نسق اللغز. ولهذا الاختيار دلالة في غاية الأهمية، حيث إن اللغز بنية تحمل في طياتها توترا حادا. فالتوصل

إلى المعرفة لا يتم في انطلاق وحرية، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة.<sup>(١٨)</sup> ويتج عن الموقف للمرق الذي تتطوى عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر، ثم بوظيفة الموقف الكلي. ولنجاول أن نبين هذه الأبعاد الثلاثة في الرواية نفسها. منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها الرواية يمثل الراوي بين يدي اللجنة في موقف الممتحن الذي تُوحي إليه الأسئلة. ويوضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية، يشر الراوي بقسوتها وبوطأتها، إذا أما تتحل بكل صعات النولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق بالراوي، بالإضافة إلى القدرة على إدلاله وتحقيره. فالراوي يقف أمامها موقف المهان المقهور. أما هي طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة - إذا صح القول - ولكنها معرفة مَقَوَّبة مسبقا في إطار إيديولوجية اللجنة. بمعنى أن الراوي كان عليه أن يستشعر ما تريد اللجنة أن يجيب به، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها في لحظة ودكاء. وعندما وضع صبح الله إبراهيم الراوي في هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين: أولاهما مشكلة التوصل إلى المعرفة، الذي لا يمكن أن يتم في فراغ، لأنها دائما تخضع لسلطة توجهها وتوجيهها، فالسلطة هي مالكة للمعرفة، والمرتد دائما في موقف امتحان. والمشكلة الثانية هي تجريم للمعرفة، بمعنى أن المعرفة لا يمكن أن تقدم في براءة، ولكن المرتد بشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة. ويتج عن ذلك توليد سيطرة الإيديولوجية السائدة. ويأتي هنا استخدام الصدي المفاوق في الرواية، فجميع الإجابات التي يقدمها الراوي إجابات مأخوذة من مقولات سابقة، تشكل النص الإيديولوجي للسلطة، وكلها مستمد من الصحف والمجلات، وجميع الحجج التي يقدمها الراوي دفاعا وجهة نظره إن هي إلا تحويرات مأخوذة من مقولات فعلية أو خيالية من الخطاب الإيديولوجي السائد، تقدم في صيغة تسودها السدية للطفلة، وينجح صبح الله إبراهيم في وزن البيرة الخدية التي يقدم بها هذه الحجج، فتأتي المفارقة من المسكين اللذير أشرنا إليه من قبل. أن القارئ يتعرف هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بييجين حول بناء الأهرام، أو الفتقطعات المأخوذة من الصحف، مثل «الموند ديبلوماتيك» وغيرها)، ثم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو بمثابة شجيا وإدانته.

وتتعاقم المواجهة بين الراوي واللجنة بتكليمه حل لغز متشعب الأبعاد، هو دراسة موسعة عن «ألمع شخصية عربية معاصرة». ولكن المقاتل من المعلومات التي يجمعها الراوي حول «الدكتور» هي عبارة أصدااء معارفة، تتحلل الخطاب الإيديولوجي للسلطة الحاكمة، وكل ما تنطوى عليه من مقومات ومن أبعاد. والمعلومات التي يجمعها الراوي هي الجهاز للمرق السلطوي كما يتقوالب في الصحف والمجلات، فهي المصدر الأساسي الذي يلجأ إليه الراوي. ولكن الهدف الأساسي من التوصل إلى الإجابة الصحيحة - وهو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة - لا يتحقق، فكلما ازداد الراوي معرفة ازداد وعيا، وكلما ازداد ثقة بنفسه

يعاني منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يصنع هذا الزيف ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه عمل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التمرد (ويصنع هذا مجلاء في رواية صنع الله إبراهيم) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتعاً رتدنا لصيقاً بال لحظة الآتية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات التعانيج (هل لنا أن نجد في «الدكتور» لغزاً لحله بفتح «المهندس» مثلاً) . ولاشك أن ذلك للوقوف مايقعد الأدب بعده الخيالي

وقد تحقق على أنه من وظيفة الأدب التليغ ولكنه لابد أن يجاوز هذا للسعي ليحقق قيمته بوصفه فناً يجاوز اللحظة المكانية والزمانية

إرداد بعداً عن عالم اللجة . وينتهي الأمر بالزاوي إلى قتل عصور من أعضاء اللجة ولكنه لايقوى على الاستمرار في بحثه للمرى ، وينتهي به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو «أكل نفسه» .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجة تطرح في المقام الأول مشكلة «المعرفة» في المجتمع العربي المعاصر . ويريد أن نغم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسي . فلا شك أن تريب المعرفة وحجتها ، وفرض مظهر الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال مايمكن أن نسميه القمع المعرفي ، من المشكلات الجوهرية التي

• هوامش

- (١٤) حسن درج
- (١٥) ويبدو من دراسات الأهل المعنية أن سيطرة «حادثة الزاوي» العالم بكل شيء أصبحت غير عقلية في عصر الحديث . ولد درس اللغة الروسية M. Bakhtin ظاهرة البوليغونية في أعمال فيستوفسكي دراسة وثيقة . راجع
- M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by R. W. Roudiez, Arden, 1973.
- (١٦) قدمت الدكتور في طرسي ططور شيلا مخترا تصور انهم في بيئة «رواية» الزبي بركات . وعيل نقادى إلى هذه الدراسة القليلة . روى عاشور والتاريخ الزبي بركات لجان شيطان . هيريل - عند الثالث / الرابع - أغسطس ١٩٨٦
- (١٧) وصلت هذه الفروقات بالحدود الأدبية Dramatic Irony ويمكن تعريف هذا النوع من المفارقة على أنه موقف الذي يتولد من سلوك إنسان ما سلوكاً معيناً وهو جاعل تماماً بكل الملاحظات والفروقات وسطية . خاصة عندما يكون هذا السلوك خلافاً كل ملاحظة الملاحظات تماماً . فمفارقة الدراما تمثل في الصراع بين الوهم الذي يعيش فيه الإنسان ووسطية الأمور الذي يعيشها . راجع
- D. C. Muscke, *The Compass of Irony*, p. 127.
- (١٨) إن مفارقة الذات الكلاسيكية في الفن الحديث هي وسيلة من وسائل كسر تقليده ورؤى وطأة التناهد . ولذلك نجد في هذه المفارقة نوعاً من التحرر من وطأة هذا التراث دون إتكار ما له من قيمة . ولقد هذا الموقف في معارضة جويس فومروس ، أو معارضة بيكسور لوجه فسكورز المشهورة «الوجهات» ، أو في تأليف بروكوباف لسموينة المروعة بالكلاسيكية
- (١٩) A. Orlík, «Epic Laws of Folk Narratives» in A. Dundes, *The Study of Folklore*, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.
- (٢٠) راجع دراسة الدكتور هريال غزول في حكاية السندباد في Farid I. Ghazoul, *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p. 111-112.
- راجع أيضاً
- Propp, *Agonologie du Conte*, traduit de russe par L. Egly, Paris, Gallimard, p. 157.
- (٢١) L. Bremond, *Les bons recomposés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux Français*, in G. Chabrol (ed.) *Sémiotique narrative et structurale*, Paris, Larousse, p. 111
- (٢٢) يحيى طاهر عبد الله ، حكايات الأمير من ٥ - ٦
- (٢٣) هذا الاستخدام مستمد من استخدامات السانوييات التي كانت تجري على نوع من البوطية الأجنبية تقدم في شكل أفلام وهذا النوع يؤكد أهمية البوطية وحقيقته
- الواقع
- (٢٤) راجع بالنسبة لتعرف الرسالة الخفية التي يحملها الحكاية الشعبية A. Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 190.
- (٢٥) لقد لنا تحليل مفصل للطلاب التعانيج في رواية بحمة أغسطس في مقال آخر منشور في مجلة «الثقافة» المصورة في ربيع ١٩٨٧
- Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Sam 'allah Ibrahim.
- (٢٦) راجع
- D. Sperber and D. Wilson, «Les ruses Comme mention» *Poétique* 36, 1978, pp. 399-412.
- (٢٧) قدم يونس غليلا مفصلاً لطبيعة الفلز وقارنه بالأسطورة ، ووضح في محليته لإكرام الذي

- (١) إتنا نرى في استمرار تسمية هذا السيل «الآدم» «سبان» ، مغالطة تؤدي إلى سوء تفهيم ، حيث إنهم أصبحوا الآن في من الكهولة . وهم يملكون - في رأي - السيل ملكم الأوقات اليوم . وأيضاً تلف هذه التسمية خلال دون اكتشاف جيل «الآدم» الشبان ، اليوم والامام بهم
- (٢) راجع مقال باكسون «La dominante» in *questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.
- (٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ أشكالاً مختلفة وطرح نفسه عن طريق الشك في صلاحية الأدب نفسه في التعبير عن الواقع (إلى مثل هذه الحقيقة التاريخية يصعب التوصل إلى تيار موحد في التعبير الأدبي . وخاصة الرضى تشككاً عظيماً بل متصارعة ، ولذلك يريد أن نوضح هنا أن كل ملاحظ في البشر يربطه لاجره يدخل في تصنيفاً ، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواطن التي تكمن وراء هذه الجوانب الأساسية في التشكيل القصصى
- (٤) اعتمدنا في هذا البحث لتحديد مصطلح المقارقة Irony على مجموعة من المراجع أهمها
- Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, trans. by L. M. Cupel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.
- D. C. Muscke, *The Compass of Irony*, London Methuen, 1980.
- D. C. Muscke, «Irony Markers», *Poetics* 7 (1978) 363-375.
- S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient*, Paris, Gallimard, 1978.
- V. Jakobson, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- (٥) ولد أولعت الدراسات النظرية الحديثة للمروعة «الترجيائية» Pragmatics في علمها للمخاطب أبداً بجوار القول نفسه ، وتصل بالمتكلم والمخاطب للمخاطب الذي يتعلق بمقصد المتكلم يسمى Locutionary أما المخاطب الذي يتعلق بالقول على المخاطب يسمى per locutionary . locationary يسمى
- (٦) C. Kebrat - Ofekiani, «Problèmes de L'Ironie», *Linguistique et Sémiologie*, Travaux du Centre Linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2, 9-46.
- (٧) استخدم حيرار جييت هذا المصطلح في سلسلة من المحاضرات ألقاها في القاهرة في ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية الخفية .
- (٨) راجع مقال رولان بارت «الإيهام بالواقع» «L'effet de réel», *Communication* 11, 1968.
- (٩) راجع الفصل الأول من كتاب
- Mikhail Bakhtin, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de la Sorbonne, 1977.
- (١٠) قد تشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه الممارسات . فقد ذكر عبد الرووف تشكيلي كتريل شايك Apokryfy أو الإفطار للكفوية - وكان هذه نضج حديث فقير في اللغة . أو رواية روبرت فولز «زوجة للآدم الفرنسي» - حيث يراعى بين فروية الدكتور في الرواية الحديثة لكشف سطوة المجتمع الفكتوري التقليدي
- (١١) S. Galimontin - Ercetaru, «Grammaire de la parodie» *Cahiers de Linguistique*



# مكتبة المتنبى

للطباعة والنشر والتوزيع  
١٤ شارع الجمهورية



- |     |  |                            |
|-----|--|----------------------------|
| ○ ○ | مصطفى صادق الرافعي                         | للدكتور مصطفى الشكعة       |
|     | سأبنا عربيا ونفكر اسلاميا                  |                            |
| ○ ○ | سيف الدولة أحمد الى                        | للدكتور مصطفى الشكعة       |
| ○ ○ | شرح ديوان الحماسة «أبوتمام» مجلدين         | للأخبيب التبريزي           |
| ○ ○ | المختصر من المختصر في شكل الآثار مجلدين    | لأبي الحسن موسى الهنفي     |
| ○ ○ | أخبار الدول واثار الأول في التاريخ         | للقرافي                    |
| ○ ○ | شرح المفصل مجلدين                          | لأبنة يعقوب                |
| ○ ○ | ألف باء                                    | لملوك                      |
| ○ ○ | مجموعة رسائل ابن عابدين مجلدين             | لأبنة عابدين               |
| ○ ○ | نفحات الأزهار على نسبات الأسفار            | لأبنة الفخار السابلي       |
| ○ ○ | المسند                                     | لأبنة                      |
| ○ ○ | أحلى شرح أبيات الجمل للبطلوس               | تحقيق الدكتور مصطفى الشكعة |
| ○ ○ | الأطلس التاريخي للعالمين العربي والإسلامي  | لأستاذة عدنان الطاهر       |
| ○ ○ | نظرية المصاحفة في الفقه الإسلامي           | للدكتور حسين حامد          |
| ○ ○ | مجموعة الشافية في علمي الصرف والنحو مجلدين | لأبنة جراح                 |

# نيسار الوعي

## الرواية اللبنانية المعاصرة



ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة في الأدب الروائي العالمي . لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيراً ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائي ، وقلبت معايير السائدة وأسا على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا التيار في العقد الثالث من القرن العشرين . ولقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد في هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الزرية المنزعة للطفلة . وكان ظهور هذا الاتجاه إبداعاً بظهور ما يسمى « بالفتنة الحديثة » ، التي ثارت على ما سبقها من مناهج رواية ، خصوصاً رواية القرن التاسع عشر ، التي كانت تلمس الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن الاتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التي كان الصراع فيها يجرى في مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائماً وكانت تلك الروايات تشكّلة إلى تقاليد كثيرة ، أغصها الحكمة والحديث والشخصية .

وقد احتلت « الرواية الإنجليزية » مكان الصدارة منذ ثمانينات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت ما يشبه الطفرة في أواخر الخمسينيات على يدى « جورج إليوت » و « جورج ميريديث » ، ثم بدأت التطورات تظهر في وضوح في أعمال « هنري جيمس » في بداية الثمانينيات . وثمرات هذا التغيير انتمكت في روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال « ديكنز » و « فلاكس » و « برونتي » و « تولوب » . ولم يكن الإنتاج الروائي لحيل الثمانينيات والتسعينيات يمثل في الرواية الإنجليزية وحدها منذ « دانيال دفور » صاحب قصة « دويتسون كروزر » ، بل تجاوزه إلى الرواية الروسية والفرنسية التي ترجمت إلى الإنجليزية<sup>(١)</sup>

يحيى عبد الدايم

وهي نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى لربيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان في كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهي نظرة دعتهم من شعورهم بالمسؤولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تختم عليهم ضرورة إبرام الصلح في التعبير عنها . ومن مصادهم لألوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وسيولة الذاتية ، بين لقواعد الفنية التي انتهجها الروائيون من قبله ، وحريته الكاملة التي يراها ضرورية للتعبير عن نظره .<sup>(٢)</sup>

وقد مهد هذا الحيل في أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القدم ، وكان على رأسه كل من « هنري جيمس » ( ١٨٤٣ - ١٩١٦ ) و « جوزيف كونراد » ( ١٨٥٦ - ١٩٢٤ ) الذي حمل ما بشر به « جيمس » من مبادئ ، وسار على نهجه من مقلات ترسم

لكن قصصى العصر المكتورى، ما كانوا يحقدون سوى السرد القصصى و« الحديثة » ، وكانت شخصياتهم الروائية معددة للعالم منذ البداية دائماً ، فلا تتميز طوال الرواية ، كما كانوا حرصوا على التأثير العاطفى عن طريق اصطناع دروة القصة<sup>(٣)</sup> . لكن التغيير الجذرى الذى حدث لرواية آنذاك تمثل في الحديثة الشديدة التي انتمت لها من حيث لرموع والشكل ، على ما يصح مقارنة أعمال كل من « ديكنز » و « فلاكس » و « تولوب » من جهة ، بأعمال كل من « دولسوى » و « ديتريشكى » و « فلوير » من جهة أخرى ، إذ انعكس في إنتاجهم اختلاف الهدف الذى لحتظه لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائيو الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاطفاً أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترميم-البناهم من الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن « يصححهم ويكسبهم ويشوقهم »<sup>(٤)</sup>

للمرواية نَسْبا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته ( ١٨٨٤ ) ، ثم أتبعها بمقدمات بلغت ثمان عشرة ، كانت كلها إشارة لتقدم رواية جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنيا صيا بالامكانيات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائي فيها يقدمه من صور للحياة في التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأي ضرب من ضروب القواعد والتقاليد ، وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التي يراها أفضل الطرق . ولهم ما أكدته من مبادئ - وهو واحد من نفس النقد الحديث - هو مبدأ الوحدة في الرواية التي هي كأي عمل أدبي آخر ، وحدة مرابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية شيء حتى متكامل متصل ، مثل أي كائن حي ، إلى ما أكدته من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفني للرواية بدلا من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب التميز بموسيقاه وإيقاعه في العرض ، في إطار استعمال هذا الأسلوب بعض علم صغرى الفنون الأخرى ، كالمرسح والتصوير والموسيقى ، ومن ثم يعني دور الروائي ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بالإدراك أو «الوعي الموحد» ، بمعنى الوعي الذي يحس واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله تبنى أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية<sup>(١٥)</sup> . ومن هنا أصبح لكتابات أن تسبق كتاب روايات «تيار الوعي» المشهورين ، إذ سبهم إلى تصور «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عناية بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجي . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة في كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها في روايته «السفراء» و«وجعها الحماة» ، اللتين عني عينا عناية كبرى بالتحليل الداخلي للشخصيات .

وفي الوقت الذي كان كل من «جيمس» في أواخر حياته الأدبية - في بداية الحرب العالمية الأولى - قد قدم فيه خير أعماله - كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشباب الذين كانوا يصعد الحث عن أسلوب رواية جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة هم مكان الصدرة في الأدب الإنجليزي في مطلع القرن العشرين . لكن أولئك الثمن من الشباب ثاروا على سبهم ، لأنهم كانوا مهمومين في إنتاجهم الروائي بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بموهرها ، وكانوا يستعملون طاقاتهم الفنية في الاهتمام بتعصيلات الأشياء التابعة للواقع المحيط بهم . في ظل المذهب الواقعي أو الطبيعي . ولم ترص هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يلي حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عتقا يقف في سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من رلزلة روح الثقة في كل ما هو قديم ، خلال الحرب العالمية الأولى . ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة في كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفا من الطليحة

الإنسانية . ومن ثم عدا موهوبا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتعطيات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة سخط ورفض إلى اتجاهاتهم ، الصيفية التي أحصلوها .

وكانت ثورة الجيل الجديد متشكلة في شكل محاولات تجريبية لم تبت من فراغ ، فقد بشر ملامح منها «هرى جيمس» - على ما تبين - من حيث اهتمامه بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «عالم اللاشعور» ، وهو ما عني به «بروست» في روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، ورغم أنها أعظم رواية في هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا ، فإن أجزاءها تتأين في قيمتها ، لما في نظرائها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكولوجية والفلسفية الشائعة في عصره ، على ما يرى «سومرست موم»<sup>(١٦)</sup> . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعي» ، مثل محاولة «إتوارد هوجاردان» «الأديب الفرنسي الرمزي» ، الذي كتب رواية لم تزل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «أشجار

الفلز» Les Larmes Souterraines ويرغم أنها كانت في مكرها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلي للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «جيمس جويس» ، واعترف بتأثره بطريقة «(١٧)» وقد سبق جميع هؤلاء في الاهتمام بالتأملات الداخلية «لورنس ستين» (١٧١٣/١٧٦٨) الروائي الإيرلندي صاحب قصة «فرسترام شاندلي» ، التي نبذ فيها قواعد القصة (معتمدا على إثبات الحواطر والتأملات والأفكار دون تسبق . وكانت قصته تؤكد أن الأفكار في وسعها أن تعرضنا عن الحبكة وحركة السرد القصصي . ولعلنا طريقتهم هذه كتاب «تيار الوعي» . وقد حمل هذا الجيل التأثير الجسور الأولى «تيار الوعي» ، الذي أصبح ثورة في الكتابة الروائية لها أصدائها القوية في الأدب العالمي حتى الآن ، وأحدث مفهومها خاصا جديدا هو «طريقة تيار الوعي» Stream of Consciousness Technique

وأبرز رواد هذا التيار هم «جيمس جويس» (١٨٨٢ / ١٩٤١) . و«فرجينيا وولف» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«دوروثي ريتشاردسون» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «تيار الوعي» على نماذج يسهم في استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طلبتها وقد استخدموا في رواياتهم ما نادوا به من تجديد . ثاروا فيه على «المذهب الطبيعي» أو «المادي» ، أو «الفن الفوتوجرافي» ، ودعوا إلى التخلص من قيود الماضي . وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب . دون الخضوع لتعريفات التقاليد الفنية المسيطرة عليه . على ما يتمثل في دعوة «فرجينيا وولف» إلى ضرورة أن يحس الروائي مع هذه التقاليد المقيدة حريته . حتى لا تكون هناك «حبكة ولاملهاة ولا مناساة» ، ولا قصة حب . ولا كادنة بالأسلوب المعروف ..<sup>(١٨)</sup> وكانت صبيحتها هي و «جويس» و «دوروثي» - إلى جانب رواياتهم - هي بداية التجديد الحداثي في «القصة الحديثة» في مطلع القرن العشرين وجاء صدى هوى التأثير كما ساد قرنا من عموص وتعقيد وكشوف عميقة ماهرة في مجال التعبير . وعلم النص التحليلي لدى «فرويد» و«يويج» ، وعم الاجتماع . وفي التكيف السبالي . وما أبدعه الفن الموسيقي وقد انعكست نتائج كل ذلك في «تكيف» هذه الروايات . فقد عدت تعبير

في تقدم عليها بظهوره ، تعبت **Atomization** أو ما يسمى «إيميره المهجنة» في تسيق المادة القصصية . وفي رسم الشخصيات ، وفي المرد ومفردات الأسلوب . وقد نجم عن هذا التعبت أو التشقيق أن غدت «الوحدة» في القصة هي «الكلمة» في «الأسلوب» . وحدثت متممة في «الحياة النفسية التي نقلها الشخصيات» . وفي مجموعة الحرفيات والتعصيلات الدقيقة التي يتألف منها سبج القصة<sup>(١٤)</sup>

وعلى هذا الحركات ظاهرة التعميت والتحليل صدى للتعبت في «علم التعبير» والتحليل في «علم النفس التحليلي» . وامتدنا إلى حور القصة الحديثة . شكلا ومضمونا . وحكمة ولغة . كما كانت ظاهرة «تداعي المعاني» في القصة من حيث التذكر الحرف الطليق من قيود الزمن . صدى للتكبيك السيمالي . وكان «الإيقاع» في أسلوب القصة الحديثة والإحراج على ترديد الفاظ أو عبارات في ثاباتها . صدى للفن الموسيقي . كما جاءت حرية التعبير عن العالم الدخلى للإنسان في هذا القرن . كما هو مبرح به هذا العالم من التناقضات والأوان القلق والتوتر والثورة . صدى حقيقة ما حدث بعد الحرب المدمرة . من رزعرة الأفكار والعلاقات والمعتقدات التي سادت في الفترة السابقة عليها . وقد نحت «القصة» - منذ تلك الفترة - نحو المروعة التجريدية التجريبية وفي ظلال . كتب كل من «جويس» روايته «موليس» **Ulysses** (١٩١٤ / ١٩٢١ / ١٩٢٢) . وكتب «فرجينيا وولف» «رواياتها» على نحو ما كتب «إيراباولد» و«ت. س. إليوت» «أشغالهم» **Ulysses** فيها جميعا رابط مطلق . بل هي أصلا «في العصر من قلق وحيرة وبعدم لاتساق والتسلسل المنطقي أو العقل . تمكسر صورة صياغة هذه الحياة «المعككة الممتدة» . وهكذا بدت القصة الحديثة في شكل «وعاء يصم كل التناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطا المعجبة الممزقة . وكأن الحياة في نظر الإنسان ديا يراها لأول وهلة . فتبدو في نظريه كأنها لفر من الأعمار»<sup>(١٥)</sup> .

وبد . فإن تكبيك هذا التيار تسوده سمات خاصة . تمثل في علة الصعقة النفسية على الابتكار . وعلة التحليل على الانسجام والاتساق . والتعقيد على البساطة . والفرد على المجموع . والعقل الباطن على العقل الواعي . استنادا إلى قصوره . ويدخل في هذا الإطار الميل إلى نفل الاضطرابات النفسية التي كشفها علم النفس و«الفكر الطفل» عند الإنسان . كل هذا بالإضافة إلى القمترات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة . بعضها يقع خارج الزمان . كما عذب الرمز على الإصباح . والإلماح على الإنصاح . وساد الاهتمام بالتحليل النفسي والعلم والموسيقى تأثيرها في شعورنا . والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصص الزمان ويجمده ليبحثنا صورة تمكسر الألوان والظلال بوضوح . وهو ما تسميه «الانطباعية» . وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحكمة من خلفها هي وإحداث والمواقف . وإلى تصوير الخنس بيولوجيا وسيكولوجيا . وبدا أصبحت مادة القصة دمة لاحية . وكثافتها حافظا بالدلالات والرموز وعدا ارتكارها قائما على تداعي المعاني وبعصان الفكر وجريانه وميوته . دون مراعاة لقيود الربط الفعلي وتنظياته . وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسي» في القصة الحديثة التي تست هذا التيار

على أنه ينبغي التفريق في هذا المجال بين رواية «تيار الوعي» و«الرواية السيكولوجية» . لأن الوعي المستخدم مصطلحا على هذه الروايات التي يصم مضمونها الجوهرية ووعي شخصية أو أكثر . و«الوعي» ليس مثل «الذاكرة» و«الفكاهة» . فيها أكثر حديدا من كلمة «الوعي» التي تدل على منطقة «الإنشاء الذهني» التي تتدنى من منطقة ما قبل الوعي وعمر مستويات الدهن . ويصعد حتى تصل إلى أعلى مستويات التكبير والاتصال بالأحزب . وهذه المنطقة الأخيرة هي التي هي «القصة السيكولوجية» تقريبا . لكن قصة «تيار الوعي» تختلف عنها في عنايتها بالمستويات التي تقع على هامش الالاء . لا . نوع من القصص . يركز فيه أساسا على بناء مستويات ماضى الكلام من الوعي . بهدف الكشف عن الكيان انفسى للشخصيات<sup>(١٦)</sup>

وهذا ما يجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة . فهي في مثل الأول تعنى مستويات لاخصص للتظيم على نحو مطلق . ومن ثم لاخصص للترقية أو البسطة . ويمكننا أن نستخدم مصطلح «انفس» أو «الدهن» مرادفا لمصطلح «الوعي»<sup>(١٧)</sup> . ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم . وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة انعقبه والنفسية . وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين . لأنهم اكتشفوا سواد جسمهم وصبرهم أن الحياة الواقعية للإنسان ما هي إلا جزء ضئيل من حياته . وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الاتساق الذي نطه . وأن الإنسان يحتوي على «خمس انفس أو ست» . تظهر واحدة منها فقط . مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذي يظل بظهور على سطح الماء . ويظل الباقي مغمورا . على حد تعبير «الدوس هكسل»<sup>(١٨)</sup> . وهم لكي يصلوا إلى جواب من أجوار تلك النفس بدنية . فهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف حياة «الداخية» النفسية والعقلية . مثل «اللاإيمانية» . وفلسفة «برجسون» وأفكاره عن الزمن . والأفكار التي تسمى إلى «مابعد السلوكية» . و«المنطق الرمزي» . و«الوجودية المسيحية» . و«التصرف الديني»<sup>(١٩)</sup>

ولكل ذلك . كان من أنس «التكبيك» لدى أصحاب هذا الانحاء . «الموبولوج الداخلي المباشر» . و«الموبولوج الدخلى غير المباشر» . والوصف عن طريق المعلومات المستمصة . ومناجاة النفس . والتداعي الحرف من خلال الذاكرة والحواس والخيال . لأن الوعي في حركة دائمة لايتوقف إطلاقا . وهو يجري في فضاء وتدفق لاحده أفكار مرسومة . وهو في جريه وبما يسلط سبلا على مستويات هريه من «اللا شعور» . وهنا نجد ملاحظة أن العالم الخارجي يتدخل في جريان الوعي ويكون سببا في تعريفه لهذا المصدر . يبدى حركة الشعور قادره على التحرك في الزمن . وأندهم لا يمكن أن مركز حركانه على شيء واحد لصره طويله . حتى لو أريد لها ذلك . وس هنا فإن أهمية التداعي الحرف . والمهارة التي يمكن أن يستخدم بها لتقديم عصر الحركة في العمليات الذهنية . هو كما يعكس بوضوح في تكبيك «الموبولوج الداخلي»

وعلى هذا «الموبولوج» «الانغم على «التداعي الحرف» في القصة . بدأت استخدامات جديدة . مثل قطع الحديث من آن لآخر بين

الآخر ، وفي نظره ، فكل منا خصوصيته وذاتيته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسون توصيلها إلى المتلقيين ، خصوصاً والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن المبدأ القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده ؟

وهنا عناصر في « التكيف الحديث » يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقبوا بهم وبين المتلقي أصيرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمقصود المذهبي ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتكيز ، عن طريق « الرموز البلاغية » ، والإبقاء بالحالات المتطرفة والمتصاعدة للمعنى عن طريق الصور والرموز (١٨) .

وماداموا يصورون عالماً داخلياً قائماً على الإدراك ، فإنه يعمل في قبضان وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد المرتب كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأبام مضت ، والزمان ليس آلياً ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المفصلة ، لما الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يرى من تجارب وذكريات ، والشخصية في هذه الحالة جرة لا يتفهم من إدراكها لواقعها وحاصرها وحافز مستقبلها ، ولهذا يرى بعض كتاب هذه الاتجاه ، مثل « جويس » ، بالتصوف ، حيث يصبح في وسع الأديب التأمل هروباً من التعبير الذي تخرجه المعجزة الدائرة إلى الأبدية الإلهية وهذا اللامنتهى أو الأزل يمكن للفاصل أن يصوره مستعباً بالمرور وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهي وسيلة شعرية في التعبير ، يمكن - من طريقها - السيطرة على الفصان والإحساس الخاص بالزمن ولعل الوعي ، لتغل كلهما في سياق قصص ، يوجد صرباً من صروب النظام والاتساق في القصة الحديثة .

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد « الاتساق » المتعلق بالقد ، ومنها « الملامحة » ، على نحو ما بنى « جويس » في ثانياً « هوليس » عن نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، وتغطي معنى لعمليات الشعور للصورة في الكتاب ، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى ، وخصوصاً من دراما « هاجره » الموسيقية ، و « معناه عبادة إيقاعية مشيرة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتتصحب ظهورها » (١٩) .

ومع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجعلها تظهر كأنها تعيش يتنا ، وتكاد تشبه الناس الذين نقرأهم .

والكتاب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها « أنا » القصصية ، لتحل محل الراوي التقليدي . لأن « أنا » ، دائماً ما يكون راوياً يحكى في دوايح الشخصيات الأخرى . وقد استخدم « جويس » راوياً شخصياً في كثير من قصصه ورواياته . وهذا ما سمح « تنوعاً في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بفرقة بحيرة - ولكن بصورة طبيعية - بدوايح الشخصيات الأخرى ، وتلك بحيرة - تصح في بعض الأحيان للمادة الرئيسية في القصة - فالأنا وحدها التي

الشخصيات ، أو يتر للواقع أو الوصف لإصاح الخيال لفكرة يشيها صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة ، أو مثل « توارد الخواطر » . وقد أفادت « القصة » في هذا القطع بالتكثيف السببالي ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستعمدة ، بنية الإيجاء بجانب من أعماق النص ، أو اردواج المفكرة الأساسية أو الكلمات ، أو ظهور الخيالات واللغو ومطلق الطفل أحياناً ، أو يد وحلق الزمان والمكان وتلاشيها أحياناً ، أو تدخلها . وخاصة عندما يصعب تحديدها في « الحلم والكابوس » ، أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية . وهذا لون من « اللامعقولة » ، لأن تعقل عاجز عن تعقل ملوك الإنسان وتداعى خواطره (٢٠) .

ولما يتصل بالزمان ، فإن « جويس » يذهب إلى أن له قبضا ، وأنا عاصرون عن قياس التجربة الذاتية وتصير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها . ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة ، ومبولة ليس لها معنى ، ولا يمكن تحديده بسجلات مفصلة ، إذ إن هناك زمناً لا عمل لتقارب الساعة فيه ، هو زمن نفسي وليس آلياً ، وهرق قياسه عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الحارية غير الزمان وهي « بوحت التي تتكون منها الحياة » ، ويصبح الإنسان في « داخل الشيء » نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن الزمن بعداً نفسياً ، يتركز في الحاضر أو الـ « هنا » . وقد رافقت هذه النظرية الأدبية « رواها » تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية . ومن ثم أصبحت القصة خليطاً من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يحكمه إلا الفن وحده ، « لأنه إله هو وحده الذي في وسعه تجسيد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة » ، موقفاً جريانه ، ليحتويه ماضياً وحاضراً في إطار مناسك . وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة ، حين يحدد « الروائي » الزمان أحياناً (٢١) . أمام لوحة أو تمثال

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة ليار الوعي . وهي من مستحدثات الفن السببالي ، الذي وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة ، وخاصة « من المونتاج » ، وهو من الوسائل السببالية الأساسية . ومن الفرعية « المنظر المصعق » ، « واللقطات الطيبة » ، « والاختفاء التدريجي » ، « والقطع » ، « والصور عن قرب » ، « والمنظر الشامل » ، « والرجوع إلى الوراء في الزمان » أو ما يسمى الارتداد *Flash back* . « والمنظر السببالي » يشير إلى مجموعة من الحيل التي تستعمل لكي تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار ، وارتباط بعضها ببعض (٢٢) . وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام أولاد من تكسك السببالي . وخصوصاً « جويس » في « هوليس » ، و « وولف » في روايتها

ولكن هذه العناصر التي يستعملها هؤلاء الروائيون ، تجعل سيج رواياتهم يبدو وقد هراه التمهك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم ، ألا تنوع على هذا النحو وكأنما حلت من الوحدة والاتساق . لأنهم يقيمون أعمالهم اعتماداً على التداعي ، والخواطر أنهم استعاروا الصور التي ملقت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم إياه . وهذا تنظيم لأصل أساسي من أصول هذا التيار ، لكن هناك حواش غير مدونة من وعي كل إنسان . يحمل منه لغيراً أمام الإنسان



ونقسم هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها «جويس» من سهولة الأسلوب في الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة في الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعي المعاني ، والتطبيقات ، والتناظر ، والتلميح ، والاستيطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يمرض القصة في شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى تمتد كشفا لمستويات «خلفية تفكيره المسمى» .<sup>(٢٢)</sup>

وفي هذه القصة ، نخصوصا في الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو في طريقه إلى الجامعة . وفيها تبين كنهاته الروحي والفكري في إعداد نفسه ليكون مانا ، إذ يسترجع قراءاته في «نيومان» و«جويد» و«إيسن» و«جويسون» و«أوسطو» و«فوماس إل كوي» و«بليك» و«فيكو» و«دانتى» ، ثم يقدم لنا جويس على لسان البطل «ستيفن» مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية : الفنان ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها مباشرة بذاته ، والمسمى ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين ، والشكل الدرامي وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها بالآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طبيعيا تبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الفنان أولا ، ثم تتحول عنه لتذوب في السرد المسمى ، وفي النهاية تختص تماما عن الشكل الدرامي حتى يظل الفنان «كخائف الكون داخل عمله أو خلفه ، بعيدا عنه أو فوقه لانهاء ، خارج الوجود لا ياتي ، يقلم أظفاره» .

وهذا إجمال لنظرية «جويس» الجمالية التي انتهجها في «جويس» و«فيجانتزويك» ، ورغم الشكل المسمى لكل من هاتين القصتين ، فإنها تحتفظان بالشكل الدرامي على ما انتهى إليه «ستيفن» في «صورة للسان» ويظل «جويس» كما قال على لسان بطله خائب «لا يأتى بقلم أظفاره» إذ يشغل عن دور الرواية لشخصيات متباعدة من الناس والحيوانات والخيالات والأشياء التابعة ، ويتحدث إلى في هذه القصص خليط عجيب من مشول في حانة ، فتاة ، زهرة ، حبة سائلة ، موسوعة علمية ، لحن موسيقى ، أسلحة ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقا متاليا هذه النظرية الدرامية التي أصغى بها على لسان «ستيفن» في الفصل الخامس عشر من «جويس» .<sup>(٢٣)</sup>

وفي هذه «القصة» التي هي أثر من آثار الفن العالمي الخالد ورائعه الأدب الإنجليزي في القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام «ستيفن بلوم» Bloom في مدينة «دبلن» الذي يعد أطول يوم في تاريخ الأدب العالمي ، في مدينة «دبلن» من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساء إلى الواحد - وخمس وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .<sup>(٢٤)</sup> وفيها يحكي قصة ثلاث شخصيات هم «ستيفن» Steven و«بلوم» Bloom و«مولي» Moly و«جويس» Joyce في كثير من جوانب شخصيته «جويس» المتجول ، جواب الآفاق ، الذي ظل في متاهة بعيدا عن وطنه منذ ارتحل من «أيرلندا» إلى باريس منتقلا بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

تعتبر الخبرة جوهر التجربة ، يمكن أن يجعلها جوهر اهتمام القارئ ، لكن لأننا الأكثر تعقيدا من غيرها في أي قصة ، والمتعددة الجوانب ، هي «جويس» لمجهول» .<sup>(٢٥)</sup>

لكن على «الزواي الشخصية» أن يكون دائما شيئا بالكورس أو المصير ، لأنه يربط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وحرارة أخرى من القصة تتطلب فيها التحليل لاختفاء هذا الراوي ، وهنا تتطلب الأمر حذرا طاهرا في كل وسائل الوصف والتعبير والملاحظة ، لأن هذه القدرة فريدة للقصة . وليس ثمة شكل أدبي آخر يحرص سلوك الشخصيات المتحيلة في عبارات سيكولوجية ودرامية في آن واحد . وعند هذه النقطة التي تحتاج القصة منها إلى إزاحة من يوجب عنها في التعبير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيداتها<sup>(٢٦)</sup>

ولنفق عند أمثلة من قصص «تيار الوعي» لدى كل من «جويس» و«ولف» ، وهما من أكثر روادها . ويلمس النقد في عمال «جويس» المبكرة جذور هذا التيار الذي نضج واستقر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة في «جويس» ، إذ يحدوها في قصته «صورة للفنان في شبابه» ، التي نشرت سلسلة في مجلة Egoist في الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدأت بحرية على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / ذميرية في وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن في أسلوب ذات صرف . وكان أصل هذه القصة هو قصة «ستيفن» بطلا ، وهي قصة قصيرة . أثار «جويس» فيها المثير كل ما فيها التي نراها في «صورة للسان» ، وهي مهدية إلى جوانب مجهولة من شخصية «ستيفن» - وهو اسم البطل في كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما «عداء» لروح الفنان الهمة المتعطشة للمعرفة والعلم . وهي - على ما بعدها نقد جويس - جزء من مخطوط «صورة للسان» في مراحليها الأولى . وعلى الإجمال فهي تنقل إلينا سجلا ذاتيا لحبائه الفكرية والمية في تلك المرحلة ، تصورته في مطلع شبابه ، التي أوضحها محلا في «صورة للفنان» ، متبعا مراحل نمو هذه الحياة المخصصة لدى شخصية بطله «ستيفن» ، ثم نماها في شخصية «ستيفن» ديديالوس» بطل «جويس» .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحي في محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحى فيها بطريقة السرد التي تتبع نمو لفرد من حالة إلى حالة ، في سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسي دفعة واحدة بطريقة «تداعي المعاني وتيار الوعي» . وقد تميزت «صورة للسان» ، بالتركيز الشديد والإيجاز الحافل ، ونحتت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا ننظر إلى عالم «جويس» في «صورة للسان» من خلال ثقب في باب ، على حين أننا في «ستيفن» بطلا «نرى كل شيء من خلال نافذة واسعة» . وبذلك ظهرت ملامح من مظهره الجمالية الخاصة به ، إذ يزرع فيه علامته وصوره للمستويات التي شكلت حياة «جويس» في كبرياته العقل والفني في مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفني في مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التوثر التي انتهت فيها إلى تحليل موقفه من المجتمع والكيفية والأهل والوطن ، وفيها نسه عن كل تلك المؤثرات

أن تهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنونا معترفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العشب .

وهو يث معارف في هذه الفصحة وفي قصة « هيجانويك » هي ثمرات حصاره برمتها ، بما أتبع لها من تقدم في « علم النفس » و« علم الاجتماع » و« علوم بدائية » ، وكشوف علمية مذهبة ، مما يجعل المصان للدراسة متشعب الطرائق ، صعب المرتق ، وبما يجعلنا أمام « عالم بانورامي مذهل » يقدمه بين أيدينا هذا المعقري ، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية البسيرة في « علوم الاجتماع » والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل منه شديدا الصعوبة أمام التصغير .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومجالات استكشافه لرؤاه عندما أصبح صبا في نهاية قصته « صورة للفنان » مجعلا إياها بقوله . « الصمت ولتلق والدعاء » .<sup>(٢٦)</sup> ورغم ذلك فإن أحدا لا يصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر حياله وإبداعاته ، فقد طلت حيرة القاد تشارك حيرة قرائه ، ولم يتيسر حقيقته عالمه ، الذي جعل الضموض يكتنف جوانب كبيرة منه ، وخاصة كلما أضمن في التجريب والتأني عن التقاليد الأدبية والفنية ... خاصة في « هوليس » وفي « بقطة فيجان » ، مما يدفعنا إلى أن نحصل ألوانا من العناء لقراءتها .<sup>(٢٧)</sup> لكنه « يستحق العناء للبلول لفهمه » ، لأنه يقدم أعظم نوع وأشده إدهاشا من أنواع « الأدب - الحلم » الذي عرفه تاريخ الكتابة<sup>(٢٨)</sup> . بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس في عصره « يونج » فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها : « أظن أن جنة الشيطان وحدها هي التي نعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النسيبة »<sup>(٢٩)</sup>

ومن أمثلة فنه في القصة ، ما يرد على لسان « بلوم » متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولا في أحياء « دبلن » بحثا عن رزقه ، يسير في الشارع متفلا بين الهدنة والصدق والمكثبة ، وصورة زوجته « مولي » لا تعارق ذهنه ، هيراها في كل شيء ويعود إليها دائما ، وهي مرافقه له ووطنه ، هي نهاية جولاته اليومية المضنية ، يتخذ لنفسه حين يأوي إلى الفراش يحوارها وصيح الحنين في رحم أمه

« الطفل الرجل » ، عهد ، الرجل الطفل في الرحم

رحم ؟ عهد ؟

يستريح .. لقد طاف

مع ؟

استجاد البحار ..<sup>(٣٠)</sup>

وفي الفصل العاشر الذي يحمل عنوان « الصحور الصالة » ، The Wandering Rocks الذي يستخدم فيه فن المونتايج ، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن ، في الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هي العصور ، والقى هو الميكانيكا ، والنون هو فوس فرح ، والرمر المواطنون ، والأسلوب هو المذعة ، وهذا الفصل مثال لفصول القامة عشر ، إذ تتراحم الحوادث في المكان ، خلال ساعة من الزمن

في عربته ظل عاكما على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة « هوليس » تلم بحاله دون أن يتسلى إلى قالب فني يصوغها عبره ، إلى أن احتدى إلى « هوليس » بطل مذهبة « الأوديسة » لومير ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذي استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لا يقره ، وهو والد لابن تمتع حينه على عالم غريب حوله . كان اسم هذا البطل الإغريق يحول في ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة في ذهنه وخرجت عملا أدبيا مكتمل التكوين كالخمين عام ١٩١٤ في مدينة « نويست » حين دجبت يراحتة العبارات الأولى من قصة « يولييس » .. لكن الخط المذموم الذي رسمه في هوليس يعتبر منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد استحاله بشخصية الأب « ستريلوم » « رب الأسرة المكافح » بدلا من استحاله الشديد بشخصية الإبن « ستيغ ديدالموس » الذي يرمز إلى « بروميثوس » « التائر أو « فاوست » أو « الإبن الصال » .

وروح « الأوديسة » لومير يتقنها في شخصية « ستريلوم » في « قصة » من خلال فهمه لجوانب من « هوليس » ، وهي تحوم حول شخصية « بلوم » في خطوطها المربصة ، و « جويس » يعرف مثل « رايبييه » من خلال القصة على الأشياء عن « طريق الكلمات » لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورغم حبه للتأني أكثر من غيره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألقاب قصته من « الخطيئة والعقاب » أو « الجنة والنار » مثله ، لكنه على ما فعل « بلزلك » ، جعل قصته « كوميديا إنسانية » واستهزته الحياة الإنسانية ، التي طرحها « فانتى » « سيل إن هناك أوجه شبه بينه وبين « فولسوي » و « سويست » وفلاسفة العصور الوسطى المدرسين على ما لاحظته نمر من نقاده .

وفي « هوليس » يستخدم الطبيعة والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت في الاستخدام . والمذهب الطبيعي / الواقعي في فنه ، خاصة القصص القصيرة ، نجح بين أطواره فقصته المذهب الرمزي ، لكنه يتمي إلى المذهب المبجل ، وقد تأثر بلا شك بفلورير « بلزلك » ، وهو في « هوليس » يتوخ من فنون عرضه ، إذ هي تلون مزج كل فارئ وثقافته ، ومع كل قراءة جديدة ، فهو يواجه الحلم بالحقيقة ، وتفقد الحياة الدائمة جينا إلى جنب مع الحياة المادية ، ويمتزج النفس « حياة » ، ويحتضن الدوق الرجع بالسوقية المحة ، كما يتصارح العقل الكلاسيكي مع المعثرة المسيحية<sup>(٣١)</sup> . ويجمع بين الماضي والحاضر والزمان والمكان ، ويتندع أسلوبا جديدا فيه تحت لحظور الكلمات في لغات شتى ، ثم يعيد صياغتها ونظمها في أسلوب مكثف غاية في التعقيد ، هو « تحت محترق » . ويستخدم « أسلوب تيار الوعي » استخدما على نحو لم يسبق إليه ، مبرا في صلق عن الفلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر في الغرب ، واستعان فيها بثقافته الفنية التي تمتد إلى عيون النحت والرسم والتصوير وعنون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليبه الخديده في فنه القصصي ، تأثير حاسم في القصة الحديثة هو لنداية حقه لتعيرها ، والنقطة التي بدأ منها انطلاقا التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، إذ كشف في قصصه عن عبقرية فية لاند لها ولا عهد للناس مثلها ، وهي عبقرية أثارت الدهشة والدهول والحيرة لدى الأدباء ودارسيه ، في بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا

وهو أدق مثال لاستعمال «الموتاح للكان» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد يمتدح بسرعة في المكان دون مقدمات.<sup>(٣١)</sup>

وعلى هذا النحو سارت «فرجينيا وولف» (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصصها، على تلبية وجهة نفس أستاذها «جويس»، وأهم قصصها في هذا الاتجاه «إلى المنارة» To The Lighthouse.

«مسز دالواي» و «الأعواج». وهي تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار، صور غريبة سرية، وأسرار خفية في نفوسنا وفي الأشياء من حولنا. وهي تعبر في قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر العناني أو الصوفي، وتأثرت بمن «جويس» في تيار الوعي وطوره حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة في قصتها «مسز دالواي»، ١٩٢٣: التي تحكي فيها قصة يوم كقصّة «بوليسيس» وأحداثها في يوم من أيام شهر يونيو كجوليس أيضا، وتلتقط أحداثا

عارضة يسيرة ناعمة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الغديان والمكر المبتدئ وبطنها «مسز دالواي» تسجل كل انطباعاتها، لحظة بسطة. وهي روضة لمصطفى الميراث الإنجليزي ولها إهنة في السابعة عشرة من عمرها. وتقيم حملا بعد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدنهم. ثم تستغرقها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والمعدم. تستخدم فيها كل تكتيك تيار الوعي لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «جويس». ولا يستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة البثرية على غير ما قبل «جويس». أما قصتها الثانية.. «إلى المنارة» ١٩٢٧، فهي تعود إلى الشاؤب الذي رددته في رويتها السابقة عن معنى الحياة. مردده على لسان «ليلى بريسكو» التي ترسم لوحة زيتية بنفس الحيرة في محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية. وهي في ثلاثة أجزاء. «النافذة» و «الزمن يمضي» و «ثم المنارة». والبطلة «مسز رامزي» تتوى القيام برحلة إلى المنارة من أجل الصغير «جيمس» على الرغم من تحذير الوالد من رداءة الجو، وفي الجزء الثاني يبقى المنزل غاويا وتتقدم الشخصيات في السن ويتهدم المنزل بمرور الزمن الذي يمر كأنه وميض برق. وتغمر مسز رامزي واثان من أبنائها. ويتحكم الزمان في كل شيء، ويعود لأشخاص في الجزء الأخير إلى المنزل وتم الرحلة ونهى «ليلى بريسكو» من إنقاذ لوحاتها، ثم كانت «الأعواج» سنة ١٩٣١. وهي قصيدة بثرية. وفكرة «القصة» هي أمواج التجارب وهي تتكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ويرى من خلالها مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت. ويجري فيها البحث عن الحقيقة التي ندرك في النهاية أنها موجودة في ثديا كل تجربة. ولكن العقل لا يستطيع تجريدها. والكلمات عاجزة عن التعبير عن. وهي في هذا كله تبحث عن الحياة من طريق قصصها السبعة تكثت (تيار الوعي) مؤكدة أن الإنسان لا يبدده شيء مثلاً يبدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية. وتنادي بث العلاقات الحسنة بين الأفراد والتعاطف والحب. فيها يولد الإنسان الكامل الذي سمع بكامل إنسانيته وذايته، ومن هنا دعوت في قصصها ومحاضراتها ومعالجتها إلى الاهتمام بالحياة والالتفات إلى ما ترخر به هذه الحياة لأن الحياة - عن ما تقول هي - حالة مصيبة، عطاء نصف شعاع يحيط بنا، من بدء الوعي إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح

العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائي، أن ينقل هذه الروح للشابة، غير المعروفة وغير المحددة، منها كشفت من نفس أو تعيد، بأقل ما يمكن مما يحتفظ بها من أشياء عريية أو خارجية؟<sup>(٣٢)</sup>

وهكذا تتحدد ملامح «تيار الوعي» الذي بدأ على يد «جويس» في عشرينيات هذا القرن. واكتملت ملامحه هذه في أوائل الثلاثينيات، وتأثرت من بعده «وولف» وغيرها من الروائيين، وأصبح ثورة في الأدب الروائي في العالم كي تأثره الروائيون في أمريكا وفرنسا. وامتد تأثيره فمثل القصة القصيرة، والسعر مد «بيوت» و «إرزابوند» الذي كان صديق «جويس». وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز في الحقة فيها التي كتب فيها «جويس» قصص «تيار الوعي»، وتأثرت في تحويل بحري القصة في الأدب العالمي، ومازال تأثيرها واضحاً في بحري القصة العالمية، ومنها قصتنا العربية. على تفاوت في نبي عنصر أساسي. أو عنصر أخرى مربية من «تكثت هذا التيار».

على أن «تيار الوعي» لم يكن الثورة الأخيرة التي عرفتها القصة العالمية، فقد حدثت اتجاهات جديدة في الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيراً من تيار الوعي، على المستوى العالمي. لموضوعها فلسفات بعيدا ازدهرت إبان تلك الحقة، وربما حفت أصداؤها، وانحسر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هي «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المبرزين هو «جان بول سارتر». الذي كتب بوحى فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغديان». و «الطاهون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التي باعدت أهوال الحرب الثانية بينه وبينها، ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومدنو أفكارها، وبادت بحرية الإنسان التي تمثل في اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام في موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على ما نادى به «سارتر» وانعكس في أعماله. وقد اعتصموا بالفكرة أكثر من الشكل. ولد هو بانصوب المعبر عن موقف بداته متأثرين في ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكيين»، على ما يسمون من تنافس، ورفضت الوجودية أن يكون للإنسان «عام داخلي» ناظر على ما في روايات تيار الوعي التي رأوا كتابا يربعون الواقع، ولذا فإهم عوا بالوصف الخارجي للكاشف، بلا تدخل من الكاتب. عن الحالة النفسية للإنسان. وقد صرح «الوجوديون» من «تكثت تيار الوعي» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع في الإنسان الذي لا تمتنع بوجود كامل مستقل. إذ تفرص التقاليد والمصحات الاجتماعية نفسها عليه. وتلقى به دائم في موقف خصوصية مع مجتمعه كذلك. هناك أصحاب «الرواية الجديدة» يسمون على «المدرسة الشيئية» ولم يعرفوا من رواياتهم وبين سارتر القسم. وسمى رواياتهم - كما في السجاء - الموجة الجديدة. وهي تشمل في عهدها جيل جديد من الأدباء أبرزهم «كلود سيمون» الذي كتب قصة «العشاش» سنة ١٩٤٧. و «مارجريت دورا» في روايتها «قطرة في مواجهة الباسيفيك» سنة ١٩٥٠. و «الآن روب جريه» في روايته «المحافة Les Goumes» سنة ١٩٥٣. و «باتالي ساروت» سنة ١٩٣٨ في روايتها

«الفعالات» وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل، وكان ذلك ثورة مهم على الوجودية التي جعلت المضمون له اعلية، وهي مدرسة فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية. لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحداث وما يتصل بحياة الإنسان مقايما للكون، كما تنور على «تيار الوعي» لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون. وهي في جملتها ترفض ربط الأدب بالأيديولوجيات على مائري الوجودية. وقد تسهم نثر مهم في ترسيخ هذه الموجة الجديدة، فكتبوا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لجريه، و«عصر الشك» لثاني ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لا يتقيدون فيها باتجاه معين.

وإد انتقد من ذلك كله، لتقف أمام إنتاج الروائي العربي تبين لنا، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة في الأدب لعالمى، خاصة في مصر، رائدة التجديد في الأدب العربي الحديث في شتى فتراته واتجاهاته. ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقرواها وتفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا، مثل نجيب محفوظ عبقري الرواية العربية، فقد كان ملما باتجاه «تيار الوعي» واستوعبه في فترة التي كان يكتب فيها «زقاق المدق» وكان على علم بجويس.

وكافكا.. وبروست وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر أمداك، وهو يبرر ذلك بقوله: «لكي وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنص الأسلوب.. لشعوري بأنه ألتصق للتجربة التي أقدمها». «<sup>٢١</sup>» ولذلك، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا استخدم «لإنتاج الروائي» في دينا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة. ومن أبرزها تيار الوعي على ما تمثل - مع تفاوت في تبي عاصره أو بعضها - لدى «مصطفى محمود» في «المتعجل» «أوتل الشيبات» وهي رحلة في عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذي يعيش فيه هو كله وهم وحداغ وريف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس عن مايشمل في وعي «حلمي» بطل الرواية، وهي من بدايات روايات القصة القصيرة في أدبنا الروائي. واستخدم فيها «المولوج الداخلي» مستخدما فيها كذلك مري «نجيب محفوظ» بنصدي عومته الفنية لفئة يكتب «القص والكلام» سنة ١٩٦١، «والسمان والحريف» سنة ١٩٦٢ مستخدما «تيار الوعي» أروع استخدام. ويتوسل بالمولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات في حركاتها النفسية، ويرتفع به فه ليقدم بعدها «الطريق» سنة ١٩٦٤ «والشعاع» ١٩٦٥، «وثرثرة فوق النيل» ١٩٦٦، «وميرامار».. وتتجلى فيها جميعا سيطرته على الرواية الحديثة، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أساطيس اللعب إلى جانب «المولوج» و«نحوى الذات» في أعماله الفنية خاصة.. «الطريق» و«الشعاع» و«ثرثرة فوق النيل»، لتعبر عن أولئك المحيطين الذين لا يحسون بروابط تحملهم متمين إلى واقعهم، إلى جانب استخدامه له في بعض قصصه القصيرة على أن جيلا من الشباب الذين وهيم الله قلرة على التجديد والأصالة، ويرجو أن يحدثوا ثورة في روايتنا المعاصرة. قد تعمقوا هذه الاتجاهات لعالية جديدة، ولأخذوا منها حظ غير قليل، وتأثر رهط مهم بتيار «وعي» على ما نجد لدى «عبد الحكيم قاسم» في «أيام الإنسان السعة»

(سنة ١٩٦٩) الذي صور لنا من خلال بطلها صباه في القرية، ومضطرا عليه من معير في رؤية له، واقعية ناضجة بالشاعرية، استخدم فيها التداعي ونسب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل في القرية وعدسة على ماضيا فيها من تعيرات. وكذلك مري «محمد عوض عبد العال» في «سكرمر» التي عبر فيها عن كل تيارات الوعي، من خلال تيار وعي واحد لإحدى الشخصيات. وغيرهم كثيرون لا يتسع المجال هنا للتنبؤ به بإبداعهم ونما لأعاهم الروائية من نضج وإفادة من التيارات الأدبية وعلنا المعاصر

• • •

أما القصة اللبنانية: فإنها تأثرت - مثل المصرية - و«عراقية» والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية - بهذه الاتجاهات الجديدة. وإن ظلت مصر باعتزاز الباحثين العرب جميعا «<sup>٢٢</sup>» هي الرائدة في مجال الإبداع والتجديد، ولكن لا يعب عن أن نوه بدور لبنان في ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ودورها لا يبرر في استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد في أشكال الأدب وفنونه، ومشاركهم إخوانهم المصريين في الاصطلاح بدور الريادة والتعريب والإبداع، وعنى عن البيان للتنبؤ بدورهم في إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصري وإسهامهم في إقامة مجلات والصحف، ولمعرفة أكثر أدبياتهم بالانتماء الأجنبية خاصة الفرنسية، فقد تسهموا إسهاما حيا في نقل أنواع من صور الأدب وخاصة الأدب الروائي في شكل مسلسلات في صحفهم اللبنانية أو في الصحف التي أنسوها في مصر، يجذب ما كانوا يدهونه فيها من أنواع الفن القصصى.

غير أن هذا الدور الريادي كان في كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «ناصر البازجي» في «مجمع البحرين» ومحاولات ابنه سليم البستاني (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التي كان ينشرها في مجلة «الحنان» مثل رواياته التاريخية «روميا» و«بدور» ومثل رواياته الاجتماعية «الحيام في جنان الشام» (١٨٧٠) و«أسماء» و«بيت العصر» التي استلهم أحداثها وشخصياتها من بيته اللسبية «<sup>٢٣</sup>» إلى محاولات «جورجي ريلان» (١٨٦١ / ١٩١٤) في الرواية التاريخية. وريادته معروفة في هذا المجال، وكذلك «سعيد البستاني» (ت. ١٩٠١) في قصصه «ذات الظلم» و«صبر» ثم «إليس البستاني». وفرح أنطون (١٨٧٤ / ١٩٢٢) ونقولا حداد (١٨٧٢ / ١٩٥٤). ويعقوب حروف (١٨٥٢ / ١٩٢٧) و«جبران» (١٨٣٣ / ١٩٣١) صاحب «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢) التي أوحى بها حياته المعاطفة في لبنان مع سلمى وتركزت بروماتيسها أثرا في الرواية اللبنانية، هي وأقاصيصه «الأرواح المتمردة» و«عرائس الغروب»، ومنها ناقش قصايا اجتماعية تشبه قصة «سلمى كرامة» في تدول صادق. وأمير ناصر الدين في «غادة بصرى» (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان في عهد المماليك. «وأمير طاهر خير الله» «المرأة ملك وشيطان» (١٩٠٧) و«مينا خليل نعيمة» (١٨٨٩) الذي بدأ يكتب القصص منذ نشر «سها الجديدة» (١٩١٤) وكانت أقصوصه الأولى ثم «العاقرة»

الأبوين<sup>٣٧</sup>، ليجمسه من خلال ملامح بارزة وموهب رافضة حتى تصبح هذه الصورة، هي المثل الذي يحتديه الأدباء الشباب في لبنان، وخاصة صاحبات الإنتاج الروائي مثل «ليلى عسيران» في روايتها «أنا أحياء» (١٩٥٨)، وفي روايتها «الآلهة المسوخة» (١٩٦٠) المتأثرة فيها باتجاه «إدريس» على نحو واضح، يعكس تأثرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع، وضرورة تحديد موقفه للتعامل مع مطلقه إزاء هذه التعاليد. ولذا يرى في هاتين برويس - من خلال تقديم شخصياتها خاصة - شخصية البطلة - ب - تعكس ظاهرة الاحتجاج والفرد على وضع الأنثى وخصوصها للتفديد، وللرجل.

كما تنعكس في الحرية الجنسية التي يمارسها الأبطال، وكذلك فعلت «ليلى عسيران» في روايتها الأولى «لن يموت هذا» (١٩٦٢)، وفي روايتها الثانية «الحوار الأخير» (١٩٦٣)، وهاتان تبرر في هذه الروايات، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع، وعلى السلطة الأبوية، أو سلطة الرجل بصفة خاصة، والفتاة المتحررة في سلوكها الجنسي هي التي تغلب على كل هذه الروايات، وقد لاحظ ذلك نحر «الدكتور صيد السباح»، ورأى في هذه الروايات، أن الجنس يبدو فيها خارجاً عن السيج الروائي.<sup>(٣٨)</sup> وإلى تأثير الفكر الوجودي الواضح في الرواية اللبنانية المعاصرة، الذي عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كتاباتها، مستعينين في ذلك بطريقة السرد القصصي المعروف في أكثر أعمالهم هذه، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتبار الوعي» مثل توفيق يوسف عواد، في «طواحين بيروت» (١٩٧٢)، واستخدم «هونتاج السيمال»، وهو المولوج، مستخدماً عكس فيه فهمه لتبار الوعي، وفيها نبأ بالحرب الأهلية في لبنان كما استخدمه «حليم بركات»، وهو من أصل سوري على ما صرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩، وليس لبنانياً، لكنه أقام في لبنان خلال دراسته في مرحلة حياته الأولى، وتأثر بمنهجها الأدبي على نحو ما<sup>(٣٩)</sup>. وهو في روايته «سنة أيام» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعي والأسطورة، ويتناول القضية الفلسطينية، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره، إذ يجعل البطل في الرواية، هو هذا المجتمع، وليس هو الفرد، «وشخصياتها تعاني ما يعاني هذا المجتمع، من هموم وأزمات وأحباء... نصورت فيها مدينة ورمية سميتها «دير البحر»، وأحيى بها «فلسطين» تواجه تحدياً وحصاراً، وكان الخيار بين أن تستسلم أو تكافح، فاختارت الكفاح». «على ما جاء على لسانه»<sup>(٤٠)</sup> وكذلك فعل في روايته الثانية «عودة الطائر إلى البحر»، إذ جعل فيها البطل - كما سبقنا - هو المجتمع كله، وليس البطل فرداً أو أفراداً، واستخدم قدراته الفنية التي تحلت في حده استخدام المولوج و«هونتاج السيمال» والحلم والأسطورة. وهو من القلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والرواية «ليلى عسيران» التي كتبت بعده بسنوات روايتها «عصافير الفجر» (١٩٦٨). وقد عاشت مع الفدائيين في بعض مواقعهم، وروت أحداثاً حقيقية استخدمت «سيج الروائي» لتقديمها، ولم تراوac التسلسل الزمني أو ذكر الأسماء الحقيقية<sup>(٤١)</sup>، وكانت هي و«حليم بركات» من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائي في تصوير «القضية الفلسطينية». يضاف إلى روايات «غان كفتاني» و«فهد أبو خضرة» و«سحر توفيق» وغيرهم من نقلوا

(١٩١٥) «٣٧» غير أن له قصصاً ذات مغزى فلسفي هي.. «مذكرات الأرقش» و«لقاء» و«مرواد» وكلها معبرة عن «فكره الكوني»، وظهر غسقي - وقد كتبها بعد عودته من المهجر إلى لبنان سنة ١٩٣٢، وهي أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» المعبرة عن اتجاهاته الفكرية - إذا تعاورنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب المعنى - إذ استوحى حياته لفكرية والتأمنية والشعورية في هذه الروايات. وروح فيها بين الخفيفه وعصر متحبة<sup>(٣٨)</sup>.

هذا إجمال شديد محاولات الجيلين الأول والثاني في الرواية اللبنانية. منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية، أما بعد هذه الحرب فوجد جيلاً ثالثاً أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه، مثل «عازون عبود» في روايته «فارس أنا» التي كان يشر بعض قصورها في مجلة «المكتشف»، وشرفت بعد وفاته، وهي رواية تاريخية - كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحياً فيها معانيها في العهد العثماني، والثانية «الأمير الأحمر» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهاب الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة، وليس فيها حرص على فية الرواية.

نكتنا إزاء الجيل الثالث من الروائيين مجد أبعاداً ويؤثر فيهم، ومع ذلك أكثر حرصاً على تكتيك الرواية، واحترافاً لـ «الخط من شباب المثقف». وعلى «سهيل إدريس» في طبعه هؤلاء ثلاثية «الحلى اللاتسي» ١٩٥٤ و«الجندي العميق» ١٩٥٨، «وأصابعاً إلى تحرق» (١٩٦٢)، ومن قبله «توفيق يوسف عواد» في - روايته «الرهف» (١٩٣٩).

ونجدر الملاحظة هنا أن روايات «سهيل إدريس» وخاصة «الحلى اللاتسي» كان لها تأثير بعيد المدى في المناخ الأدبي الروائي في لبنان، وحظيت باحضان الأدباء والنقاد، وكانت مثلاً يحتذى في تكتيكها واتجاهها الفكري الذي ينبع من الفكر الوجودي، فلها بصور تجربة الشاب العربي المثقف من خلال تصويره حياة البطل - مع «لبنان» و«مارجريت» حين يسافر إلى باريس في بحثه الدراسية، ثم مع «جانين مونرو» التي يجبرها رغم صدق عاطفتها وإخلاصها له، وهو يتحمل عنها في سهولة معينة، رغم أنها تحمل جيتاً، ورغم حبه لها، لا يبرطه من تفديد تشده إلى أمه المسيطرة. وإلى أخته، وإلى «ناهدة» المتحفظة ويسود إحساس بالفرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها لتحرر الكم من قيود التحريم التي تعرض الرقابة على الممارسة الجنسية، على ما يمثل في «سرك» و«سامي» بطل الرواية الأولى - والروايتين الأخريين - وماضول تلك الصفحات التي صور فيها في صراحة وملا مداراة، معامرت البطل مع الفتيات المرنسيات، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتي تعلق منهن بواحدة هي «جانين» أكثر من غيرها، وعكس من خلال هذه التصريحات هم الشباب المشرق إلى الجنس، في ضمناً لا يرتوي. ثم لا يلبث أن يسهي البطل من دراسته في باريس، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية على ما تمكسها صفحات عديدة من الرواية. ثم يعاود في «احمدق العميق» تقديم صورة الشاب المتمرد، على «سلطة



تصوير القضية الفلسطينية إلى محال الفن القصصى بعد أن كان قد استأثر بها الشعر ، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده ، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين ، طرحوا قضية فلسطين ، ليشترك الفن القصصى الشعر فى معالجتها . والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية ، تعتمد - مثل هذه الروايات اللسانية التى نحن بصددتها - على الليل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية فى وصف السلب . على اختلاف بينهم فى مستويات الفن ومن يتصور برواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضا «يوسف حشيش الأشقر» فى رويته الأولى «لوزة أقواس حمراء» (١٩٦٤) التى استخدم فيها المونولوج والتذكر والرمز والهديان ، وحكى فيها إحساسا بالبحث ، تمثلت فى مصر بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون فى الاختيارى . وأكمل فى روايته الثانية «لانتبت جلود فى السماء» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التى أفلتت من «المصر العاشر» - على ما يراه - فى روايته الأولى ، مستخدما فيها «تيار الوعي» على حوجة أفضل .

ومن سار على نهج هذا التيار أيضا ، «إميل نصر الله» التى كتبت ثلاث روايات فى هذا المجال ، بدأتها بروايتها الأولى «طيور أبولون» (١٩٦٧) (١٣) ، والثانية «شجرة النخل» (١٩٦٨) (١٤) والثالثة «الرهينة» (١٩٧٤) (١٥) ، وفيها جميعا تصور «الريف اللباني» - وهو - تنعقد فى هذا الاتجاه - وتركز اهتمامها إلى وضع المواقف «هذا الريف» متعمدة كانت أم غير متعمدة ، وتلج فيها على نخل صورة «الفتاة» المغلوبة على أمرها ، وضياها دائما فى غمار التقاليد القاهرة «وشعورها فى كنفه» البيئة بالفراغ الروحى ، وبالفرة إزاء ذلك القهر ، كأنها «مغرول .. ألا ترويه ؟» إبه قدرى .. أود الاعتاق .. على حد تعبير «ربا» «بطلة» «شجرة الدوى» التى أضفى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعى إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة فى حلق أهل قريتها ، مثل «رهرة لدس» .. مظهرها جميل وطعمها مر .. وهو طعم سام يجلب الموت . (١٦) وهذا القهر يغرس فى نفوس شخصياتها الساتية «الخوف» دائما ، يظل مسلطاً فوق رؤوسهم كالسيف ، حتى يسقط فى النهاية ، ويسمر الحد العاصل بين العقل والجوهر ، وما الخوف فى رواياتها ، إلا علة الرجل على المرأة وحبرونه وأنيابته . حتى يؤديها هذا الواقع إلى الانتحار ، على ما حدث لبطلة هذه الرواية أو إلى «الجوهر» على ما حدث لشخصية «ثروينا» - فى «الرهينة» (١٧) التى ماتزال - رغم أنها كانت فى الثمانين ، تعيش حالة نهم على نفسها أوهام الحب الذى حل بينها وبين تحقيقه ، فهى تخلق فى ذكرياته فى حلم دائم ، وهذيان هستيرى . ووضحت بذلك الجوهر أسطورة من أساطير القرون وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذى حوّلها إلى أسطورة - هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السبى فى حمل شباب القرية إلى المحرقة منها إلى المدينة ، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا ، وما هذه المحرقة من أثر فى حرمانها من الشباب ، وهم مصدر قوتها وتماتها وراثتها ، وما هذه المحرقة إلا بسبب فقر القرية الذى يجعلهم فى خوف لا يبرم ، سواء أكانوا رجالا أم نساء . لكنها فى رواياتها تكاد تقصر نظرنا على المرأة ونحصرها بعنائها بأسرها ، وتصورها دائما عاطفة «الخوف» قد تجسست فى نفسها لعوامل القهر ، حتى لقد جسدها فى حالة خوف دائم ، مما جعلها مريسة المجتمع

الريف والمدينة على حد سواء ، وبستوى فى هذه المرة المثقفة وغير المثقفة ، لأن المثقفة التى نالت صغارا من الثقافة ، ظلت معها أنها متحال حريتها ، لكن هذا العلم - مع ذلك - لم يدفع عنها عائلة هذا «الخوف» على ما تمكسه من حلال بطلات «روايتها الثلاث» مستعينة بتداعى المعانى الذى يضح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة فى القرية اللبنانية ، مستحضرة كل ممر بها من مظاهر خوف ونهر والعنت . وقد اتخذت «الكاتبة» كل شخصياتها من «قرية»

فى «طيور أبولون» تستعيد «مى» ذكريات فى قريتها التى بدأت فيها وخرجت لتأكل حظا من التعليم ، وتتردد على القرية ، حيث تستحضر ذكرياتها . وهى تقدم كادج لما فعلته الأوصاف القاهرة فى الريف من تبوين من قدر الأنثى ، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفتها ، حتى لو نالت حظا من التعليم ، على مقهورة أبدا . فظهر الرجل إياها . ولأنابته . وهى تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث ، الأولى «مرسال» التى كانت نهم بالزواج من «راجى» الذى دسج إلى الهجرة للعلاج ، ويزوجونها من «جون» المهاجر صديق أحياء فى المهجر . لكن رغم رواجها ، تعطل حول عمرها . تعلم بقاء «راجى» . والثانية «علاء» لا تزوج «كهل» الذى يبادها العاطفة . بل تفرص عليها التقاليد الزواج من آخر ، (١٨) وكذلك الثالثة «ليل» التى تزوج من كهل نسي بعد هجرته من قرية باسم «ساجون» بعد ما كان اسمه «سمعان» ، وقد زوجها أهلها منه تحت إعراء الدولارات ، لكنها ضحكت «لإنقاذ عائلتها من الفقر» . (١٩)

والكاتبة فى كل ذلك ، تستخدم التداوى ، حين تستدعى «مى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حبيب المحقق ، وروايجهن المخروص ، وكأنها تستدعى أسلاما ، كما تستعين بالأسطورة أو الخرافة المتأصلة فى القرية ، وتوظفها فيها ، لفرج بين مشاعر «مى» وبين ما تحمله تلك الأساطير من إيماءات . كاستخدامها لأسطورة «الفرقة» . «أسطورة» «باب السكر» «حيث شاهد أبو غنبل جد جدى الحبة الرائعة تمشط شعرها تمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «مى» . وأسطورة أخرى سمها «أبو نواف» الذى يخلو إلى «طاحوت» بعد خلثها من الناس فى الليل ، ليحلوا بجماعة من أحسن احتاروا طاحوته لإقامة حللات الزفاف . (٢٠) وكأنها هذه الأساطير قد فتحت وهى مى على عشرات الأساطير غيرها . والكاتبة إلى ذلك ، استخدمت «المونولوج» والحلم وحلم البقطة والهديان فى رواياتها الثلاث ، لتعكس مشاعر البطلات ولاسيما «الخوف» الذى أجادت تجسيمه فى كل شخصياتها الساتية فى هذه الروايات . على ما سمعت الإشارة . وإلى «الخوف» وعده يعزى إحقاق الحب لدى شخصيات «طيور أبولون» وهو الذى كان وراء «انتحار» بطلة «شجرة النخل» ، لأن خوف «لأ» من الفصحة والعار حدا بها للأشد مخشورة «بودعاس» لتزويجها من «مخول» على غير ما تنوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار ، والخوف هو نفسه الذى كان سببا فى «جون» و«ربينا» التى كان اسمها «سهير» . وتركت بطلة «الرهينة» مذكراتها عندها ، لأن خوف الأهل من قصة الحب التى شاعت عن «ثروينا» فى القرية ، دفعهم إلى احتيولها بينها وبين تلك العلاقة ، شأن موقف أهل القرية دائما . إزاء عاطفة الحب

يكن « خوف » كي عكسته هذه الروايات ، في مجاز واقتدار .  
 كن ممثلا بصورة شديدة الإشعاع والإيحاء . في شخصية « راية الحى »  
 هذه برهنية . فقد اجادت ايما إحادة في تصوير الخوف الذى يستحوذ  
 على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلى . وعلى كل سلوكها وتصرفاتها  
 في عالم الواقع . وهى في كل الرواية تعكس صورة حية ككثير الخوف  
 في تصرفات الإنسان استجابة . استمر من كوامنه . إذ تدلونا مدعوية  
 من سمود « محمود » الذى يعلل واندها لديه . ويرفض سطرته  
 غيبها وعلى القرية بأسرها . وقد وهبها ابوها له منذ ولادها استجابة لرعه  
 هذا الذى لم يهرق قط من ان نجس الطفلة روحا له . وبلغ الخوف  
 باطنه حد تمثلها شخصية « محمود » في كل لحظة غلبها عليها بالتحيز  
 من قبضته حتى تشد صورته بحسمة في صورة طيف يطرق بابها ليلا وهى  
 مع « مرون » ربيبها بالحكمة . الذى يادها العاطفة وتحمي الإملات  
 من بأسر خوفها من « محمود » تتكلم خلالها بالزواج . لكنها تخفى  
 بسبب هذا الخوف . حتى تستسلم للأحلام والأوهام ويرادى لها في  
 حلام يقظها كابوسا مغيبا . يحول بينها وبين حبيبها . وانكابت في كل  
 ذلك . تلعب متميزة بين الروايات اللبنيات . إذ قصرت فيها على  
 الرعب . وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه . واصابت جديدا حين  
 شغلت بطلانها النسائية من الرعب . وعالمها سواء بقيت هذه  
 شخصيات في رعب . وانتقلت إلى المدينة بعية التعليم . واستخدمت  
 في مدخله تلك النفسية في فضاء الرواية . عناصر غير قليلة من « تيار  
 الوعي » . عن مابين . وذلك الانحاء ايضا جديدة على الأدب النسائي  
 الروى في نهار . إذ تعتمد صاحباته في النقام الأول على الأسلوب  
 السردى في مكث روايات . لكنها تتفق معهم في سبب موقف  
 الاحتجاج النسائي . وبالتالي باطراف من التفكير الوجودى في محاولها  
 بدفع عن غير امرأة راء موصفات مختص . وبأطراف من العملية التى  
 تعكسها من خلال تدعيات بعض شخصياتها نائرا بكل من البيركامي  
 وكافكا حين تظهر حيوانا من الحيوان . وتقف رواياتها مسيرة  
 كذلك بنقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها في إطار الأسرة . وهو  
 بالآخر عيبه إلا قليلا في الرواية النسائية

وتشبه في جواب من هذا كنه . « لادية » حناك الشيخ . وهذه  
 لادية في ثلاث روايات آخرها رواية « حكاية رهرة »<sup>(١٩٩١)</sup> التى صدرت  
 في سنة ١٩٨٠ . وهى تعكس مادته من امتلاك لادواها النفسية . على  
 نحو اعظم ما بدا في روايتها الأولى « التحلر وجل ميت » ( ١٩٧٠ )<sup>(١٩٧١)</sup>  
 والنادية « فرس الشيطان » ( ١٩٧٥ )<sup>(١٩٧٦)</sup> . وفيها جميعا تستخدم « تيار  
 الوعي » . وحمل تلك كريات على تصاد الشخصيات أساس التصباغة  
 لروائية في كل منها . وتعمل فيها كلها بعناصر من هذا التيار . على  
 استخدامهما . وتتفق في توضيها لعاياها العبية . ومن ثم هى طرح  
 سرد القصص . وتتحرك تهاى عن عالمها الروائى . على ما فعلت « أملى  
 نصر الله » . وقد حددت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التى تقدمها على  
 لسان الطفل . تغل إلينا من خلالها عائلة . هو في السادسة والاربعين  
 من عمره . مروح من امره لا يعمل . وهى ابن في سن اربعة . وهو  
 صحن شهي . يعيش رمة عسبة . تحت من اثر مشاته الأولى . « فانا  
 عيش لمسى . لم نفكر ائى . سانس لاسد آخر . ولم شرط على

أن أنقص لإنسان آخر أو أفكر فيه »<sup>(١٩٩١)</sup> على ما جاء في المبولوح بداخل  
 لهذا الرجل . في مشهل الرواية . كما يجعلنا موهع أن تكون أرمه راجعة  
 إلى عقدة « أوديب » حين تمس في متاعه الرواية . يكن الكنة تكشف  
 نفسها عن سر أرمته في الصفحات الدية . إذ قد فقد رجولته إلى حد  
 نصبح إحساس الشك لديه . في انهاء انه إليه أو « إلى أى إنسان  
 آخر » . لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذى يستسلم « لأمر  
 وقع عليه وانتهى » . بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو  
 مراعات . إلى أن يلقى ذات مساء بإحداهن في حقل . ولم تكن  
 تتجاوز العشرين . طفلة عابثة لاهية بحس نحوها بماطعة . ويتوهم انها  
 تادله إياها . كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض  
 والحدران . في الشقة رسوم وكلمات خطها « دانيا » . « أنا أجمل بست  
 في العالم » . « انت لأعجب سوى » . كان يبحث في كهولته وأرمته عن  
 « أم وهى أصغر من أن تكون أمى » لأنها طفلة صغيرة خربة في « نانية  
 الطفل وقسوته . كان يبحث عن عاطفة الأمومة تتعرضه ما فقد من  
 رجولة . أو سامة مع زوجته المستسلمة التى لا تفر نورة إيجابية حتى حين  
 تعلم بعلاقته بهذه الشابة التحيلة الى كان أخرى بها أن تكون العلاقة بينهما  
 وبين ابنه . ويعيش في أزمة التردد لحوص من علاقته بذلك العبداء  
 ( ص ٧٨ ) . ثم يهبها . ولا يلبث أن يندم ويقرر السر ملتصا  
 فيسوى . لكن حيا يظل في قلبه . ويظل يحلم بأشواقه نحوها . وأشواق  
 للحس إلى الآخرين . حتى باثبات الحسد كانت رغباته الدبية هم  
 إلين .

لأدرى ما عمله هذه « القصة القصيرة » من دلالات هي في  
 ضمير مبدعها . ربما كانت تلح من خلال مصورها . إلى « حالة  
 التناق الاجتماعي » وإلى الازدواج في شخصية الرجل من خلال ماتمه  
 من تداعيات « البطل » من تحمظه مع زوجة . يفرض حيا قيودا  
 ولا يرضى لها أن تقم الحملات أو ترتدى القصر من الثياب . أو أن تعبر  
 لون شعرها . لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة  
 الصغيرة . ومع أخريات . بل مع نساء الليل . وانكابت هنا تصرح بأن  
 شعوره مع هؤلاء كان طامعا بالتفرد والاشمترار . وعلى في ذلك ما يسمع  
 إلى الاحتجاج الحى على سلوك الرجل الذى يتنى إلى هذا الطرار من  
 الرجال .

على ان البطل . رغم ما فيها من طفولة . فإن صورها تعكس  
 التحرر الشديد . فهى جربة شديدة الإقدام في لقاءها معه . تخرج معه  
 إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتامل معه في صراحة مكشوفة . وتلتصق  
 بالأعداد لغاته . إذ تكذب على امها متعللة برغبة إحدى صديقاتها  
 وحين تعلم ألا حدود من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان  
 أرحونه . تقم علاقة جسدية بأخر . وربما في ذلك التصوك ما يحمل  
 معنى التحرر من قيود الحس المفروضة على الفتاة .

على ان هذه القصة القصيرة التى جاءت في « ست وكتير  
 صفحة » . حاولة تلامح تيار الوعي إلى وعظما في روايتي التابيتين على  
 نحو اشد امتلاكها . كاستخدام الرمز مثل « الصحراء » الذى استخدمته

في روايتها الثانية ومرا للشعور بالملل والته ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الخلد  
أنسى ومررت به إلى شعور بعثية الحياة على نحو ما صلت في «عرس  
الهر» ، أو استلهمها «الحلم» (ص ٣٦) ، وهذا الرمز يستلج على  
توظيفه في روايتها الثالثة ليحمل لنا دلالة شديدة العمق . بل إن الرمز  
يتمثل بقوة في عنوان القصة نفسها . . ربما يكون هذا الرجل الميت  
رمزا موت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التي تظهر الرجل في المجتمع  
بشخصيته الأزدواجية على نحو ما تنقل من تلميحاته وذكرياته ، وربما كان  
هذا النسوك هو انتحار من جانب الرجل المذنب الذي يتمي لمثل هذه  
الشخصيات المريضة وفي نهاية المطاف إلى الحيرة والتردد والقلق . ما يشي  
بهذا التردد والتلاشي والغماء

لكنها هنا لا تحفل بالأسطورة . والحلم . وكشف الجواب  
العديدة للعالم الداخلي . مكتوبة بكشف جواب باردة من هذا  
العام . - ورغم ذلك - كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائي .  
أدى محاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا  
المطريق . تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأمام . فهي ترسم  
خطى لها . وتبحث عن طريقها في مجال الإبداع الروائي . وقد حملت  
من عناصر الفن التي ستوظفها في أعمالها التالية على نحو أفضل . كما  
كانت الخطوة هنا باردة بذكرياتها على لسان البطل . وهي في جملتها  
سلسلة من السلسلة ذات الإيقاع الموسيقي . والعبارة شديدة  
الإيجاز ، المحافظة بالدلالة ، خاصة حين تكون إشارات مستطوق .  
يقطع به موبوح البطل . أنتد نقف أمام «حوار تشاعري» . سواء  
أكان هذا الحوار بين البطل وبين «دايا» . أم بينه وبين زوجته أم بينه  
وبين أحد أصدقائه . أما لغة الذكريات فقد خلقت من العافية التي بكر  
من استخدام في الروايتين التابيتين . مما حمل القصة كلها . تبدو وكأنها  
قصيدة بصرية

أما في روايتها «فرس الشيطان» فإنها خطت فيها خطوة أفضل .  
فد عكست فيها جوانب من الخصائص التي تمكسها روايتها الأخيرة من  
حيث اهتمامها إلى وسيلة الحلم . وخاصة حلم البقطة . واستخدام الرموز  
على نحو أشد تمها لإيجازها . كالحلم (ص ٣٦ ، ٨٦) وهو هنا رمز  
للمظهر . وكالصراع . والتج . وقد استخدمتها في القصة السالفة على  
ما سبق - مثل «ريشة النعام» (١٠٩) وهو رمز يحمل دلالة جسية لما  
لاحق . فقد كانت لا محلو من «الكابوس» (ص ٥٨) . وهذه الأحلام  
والكوابيس يتجلى استخدامهما لما في روايتها الأخيرة استخداما غيا له  
وتصميمه الغامض في تشكيل روية . إلى جانب ما استخدمته هنا من أحلام  
بقطة (ص ٧١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٠) وهي هنا تمكس على  
سنان «البصنة» حلامها المسند كشاعرها وأفكارها النوعية . ملحة  
عينا في بناء «مروان» الذي فائنه وهي في طريقها إلى الإسكندرية على  
ظهر باخرة فعنه قلبها . كما استخدمت «الطفرقة» وهي قصر تحتل أكبر  
مسام الرواية . وتمثل أكبر جوانبها . ويوظف هذه العناصر كلها . عن  
طريق «التدعي» الذي يعكس لنا قصة البطل «سارة» التي بدأت  
بتمدد ذكرياتها وهي نازحة بعيدا عن بيروت . في صحة زوجها  
«مروان» الذي أصبح ليحاصر في الخنقة بهذا البلد الذي يوجد في قلب

الصحراء . وهي من أسرة «شيعية مسلمة» ، مهاجرة من الحبوب  
البناني . وأبوها كانت له عارة راحة وتابعت دراسها في القاهرة ، بعد  
إتمامها للرحلة الثانوية في بيروت ، وهي تستعد من خلال ذلك كله  
مراحل حياتها التي تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة . متقلبة من حاضرها  
إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها ، مارة بمراحل صباه وشبابها . أو  
مستخدمة التداعيل في الذكريات والتوارد في الحواضر نفس كل تلك  
المراحل عن طريق الميولوج الداخلي «البصنة»

وهي تمكس فيها كمحاها مع التقليد والقيود التي فرضها «الأب  
الحاج» الذي كان شيعيا شديدا المنسك بمعتقداته إلى حد أنه فيها  
متزمتا . يعص بالبكاء متأثرا بسجع القرآن ، يتعب كثيرا ، شديد الطيبة  
إلى حد اليأس . حتى ليفق عريسة خداع شريكه ، (الرواية ص ٦٥) .  
ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج  
ألمها مما يتسبب في موتها ، وإلى حد بقاءه في المنزل رافضا اللجوء -  
كسائر الناس - إلى الاحتماء بالماء من زوال حدث في بيروت .  
اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله . ونقص من درجة التوكل  
عليه سبحانه وهو عيب عصبى ، يصيرها حين يرها مرة ، وقد خلعت  
الحجاب وهي صغيرة (ص ٦٦) ويحتمل على الصلاة وعلى البهوض  
للسحور في رمضان ، لكنها كانت «تغلبها خارج البيت» . وهي في  
هذه الذكريات تمكس جانب التمردى لسلطة الأب الذي أشرف على  
تربيتها - معرفة جدتها بعد موت أمها منذ أن كانت في الثانية من  
عمرها ، إذ إنها ترفض إهالة الثياب كما ترفض أن تصنع على رأسها  
الحجاب (ص ٧٥) وهي في المدرسة الثانوية حتى تستطيع في النهاية  
التحرر من إسار هذه القيود التي فرضها أبوها المتزمت وكانت سببا في  
كراهها إياه . وقد أصبحت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وتوسيعه  
مكل مظاهر التمردى . (ص ٨٣) .

والقصة في إجمال ، فيها معالجات فنية تمكس تطور الكتابة من  
حيث استخدام ليار الوعي ، وهي أقل تمردا واحتجاجا على وضع الفتاة  
التيانية من «كل من» «عبيكي» و«عيران» و«نصر الله» ، وإن  
كانت الحرية في علاقات الفتاة بالرجال واضحة ، لكنها أقل حدة  
ونعريا من مثيلاتها ، رغم مغامرات البطللة في «مصر» مع الشباب في  
موادى القاهرة ومغامرتها المثيرة مع «الممثل العالمي المشهور الذي التقت به  
في لندن» . وهي في هذا تستعمل بأوصاف صريحة للجس (ص ١٠٩) .  
١١٥ - ١١٧ ..) ، تستخدم فيها ألفاظا صارخة تعاد تكرارها وهي  
تصور أجزاء من الرواية تنتمي إلى باب «الأدب المكشوف» . ورغم  
ذلك . فإن ما تتميز به هو إطلاعا على جديد من وضع «الشيعية  
الجويين» في بيروت . وهي تعرض قصصهم كما تعرضها في روايتها الثالثة  
دون حير . «عائلات هذه العرف برحت من الحبوب» . لتتألف على  
مظاهر الناصرة بيروت المتارة ولتقدم ولاءها إلى كل حذاء معبر .  
سأهم فيتطرون مع اللباب» . (ص ٧٦) . كما أن الحديد هو  
استخدامها ليار الوعي على درجة أكثر جوعا ، ولكنها تحشد في لغة  
«الحوار» وفي لغة الميولوج والتشاعري أحيانا . كثيرا من الألفاظ العمية  
بالمهجة النائية التي لا يلمسها كثيرون . على نحو ما تعمل في روي

الثالثة . حتى نراها نلتهم الفاعل من العاصفة عانة في العرابة والأدباء مدبرة عينة . ترجع إلى «حديث عيسى بن هشام للمولحي» في بداية القرن العشرين . قد استقروا على لغة وسطى لنقل الحوار . حتى لا تعوق هذه العناية للنسب عن تدفق جياحه العمل الفني وأبرز مثل على ذلك هو «عنوان الرواية الثانية نفسه»<sup>(٢٥)</sup> وأظن أن الكثيرين لا يعرفون أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة حصراء . اسمها في لبنان «الضوط» . وسماها مؤلفه - هـد - رجم ما هذا الاسم من دلالة ديمرية تشير إلى إحدى البطلة محدداً به بيلام . إلى ما في القسم الثاني من الرواية من «سرد» بسبب على «المونولوج» منذ ركوب البطلة ظهر السمية وحول أجرائه من تفصيلات تتناق مع الضرورة الفنية (٨٩ / ١٥٥) . يدل أنها في رواية «أخيرة» حكاية رهرة . تعمق إحساسنا بما حصله بطلة الرواية «رهرة» من مواقف الاحتجاج على صنوك نوابسين . وبالإحساس مما تفضع به الحياة الحالية في «سارد» من شحور والبشاعة . التي تذكير هذه الحرب . وتما تفضع به من تناقص ومع سلوث الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحياناً تغل إيا إحساساً بعمق . رجم ما يأتي على لسان البطلة من فلتات لسان تذكر فيها اسم الله . وبعبارة شخصية عطف حائرة مترددة بين الشك والإيمان . والعيشة ولكية . وهي تواصل بذلك سيرتها إلى بدايتها في روايتها السابقة «ولاسيا» «فرس الشيطان» إحصاءة مظاهر الرد والتحدى والتأثر فيها بتيار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائي لدى شباب الرواية اللبنانية في هذا . لكنهم رجم عمة هذه الأحداث فيها . تسيطر على أدائها الفنية في استخدام «الوعي» وتندى فيها عبق لا استخدامات عاصره .

على أن حديد في هذه الرواية . هو تصويرها لبشاعة هذه الحرب الدامية بعبية . من خلال تصويرها معاناة «الطفلة» «رهرة» التي كانت الحرب المدافع ورء سقوطها الفخ والتمسك . وسقوط الدبيب كتور سيران حرب من حورها . وبكى تلك الحرب رجم بشاعها . هل ما بقيت إيب احواءها الدامية - فإنها لا تسي أن تصور لها فيها - صدى ديموغة البائدة - صورة لفناء مشردة على سبعة الأبرير المنحرة من كل قبور وخاصة ما يتصل بقود الحس وهي في اتجاهها إلى نقل بشاعة حرب . لاهية . من الفتة القليلة التي عاشرت هذه الصورة الدائمة شريرة صبات تعريه المعصرة . في روايتهم . على ما يتسل في «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد التي حمل إياها من خلالها بدرجات الحرب اللبنانية . «سنة أيام» سنة ١٩٦٦ لحليم بركات التي تبا فيها بحرب ١٩٦٧ . و«كوايس بيروت» سنة ١٩٧٦ لغادة السمان (سورية) التي حدثت عن هذه الحرب . وبقت صورة حية لواقعها . وتناث بدوافع الحرب بين حبيب راحة إلى الحس . وإلى الانتقام نصبي . ندى يوحه صدد حكامه وأبائهم . وقد تواصلوا مع مصهه . لكن هذه الرواية فيها حجم حرب لسان بوع حاصي . وهي بذلك عمل مصور مناسب إلى جانب ما حمله من أفكار أخرى متأثرة لأحداث الفكرية شباب عروبة ثلثه

على أن ما يهمني في الفصل الأول في هذه الرواية . هو تشكيل «تيار الوعي» الذي استخدمته الكاتبة في صياغة سيجها . من خلال حضور

وهي في ثانيا الرواية . نقل لنا حكاية البطلة «رهرة» التي ستجمع خيوطها من ثانيا الرواية . وتنقها لنا من خلال المونولوج الداخلي . والاستبطان والتدعي . ولديولوج الخارجي . وحشد الزمان . وتنقل البطلة من اللحظة المحاصرة إلى الماضي القريب أو البعيد . ثم يعود إلى الحاضر لتقطع مذكرات كتمه على سبيل وسبيل شخصية غيرها . وتنقل لنا الحاضر عن طريق حوارات مصدق . ومن خلال ذلك كله يوحى فيها . فهي حيدة هذه متفحة حاصنة على لسان في العسفة . ديمية الوجه في ثلاثين من عمرها . وندت لأوبر من سرور من الحبوب . الأب شرس . إبراهيم . محاصه مشدد . كان يعمل في شركة «النرم» وحيل لتقاعد . (ص ٢٨) . أما أم «عاطمة» فهي غير متعمة . وهي تأثم من غير عيم روحها مع صاحبها . ومصحب لطفة وهي صبية . بعد في اندر دواحي وندع . لكن الأم عرفت في دم الطفلة بدو الحياة . وفي ذلك بيوة كما سجدت لبطنة من استجابات لوارع هذه الطهارة وقد طب هذه مكتوته في صها . وهي هذا النكب في شخصية الطفلة «سمر» ذلك . حبيب

نعيش وراء الأض تحلم بمحاطرها الدفينة ، في كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل سلوك ، وتفكر إليها ذكريات هذه الطفولة الآمنة . فذكر دائما ملامحها الخفيفة التي تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على الكلمة الأولى من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقعت حطب الباب في الترفة العظيمة وتلصق هي وأنها في الحائط . ويسرى في عروقها « خوف » سرى إليها من أمها وما هي إلا لحظات حتى يدخل « الرجل السمين » العرفه وكما في طريقها إلى هذا الرجل يراى طريق ليس هو الطريق الذي يقصده إلى عيادة « الدكتور شوقي » الذي يعالج الصلابة . على ما كانت تقول أمها . لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار عليه لوحات سوداء ، والوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت . ويثور الخدار المقابل يقع كحبة أرجوانية » ( ص ٩ / ١٠ ) . ومد هذه اللحظة غرس في نفسها الخوف الذي يظل يطاردنا طوال حياتها وتنبه إلى عناصر كثيرة من عناصر تيار الوعي في ثانيا الرواية . ويشع في كل جوانبها ، حتى يصبح « الخوف » كأنه عنصر أساسي من عناصر بناء رواية منذ تلك اللحظات الباكورة في حشاها وكما عرس فيها « الخوف » وحافظ دماءها ، كذلك غرس فيها الكذب والخداع ، وقد كانت يأمها ذلك تؤكد بضممة البرية أن هذا هو مكان الصيب وتصدقها . رغم أنها استطاعت بها بعد أن تتبين أنه غير الطريق ، إلى ما لم يكن فيها من ضيافة وشاعة استغرت في « بلاشعور » . وما أصبح هو « الحمد » لم يكمل تعليمه . وكان أبوه يأمل أن يتم تعليمه في أميركا وهو يكبرها يسبح سوات ( ص ١٢٨ / ١٨٠ ) ولا يلبث أن تحولته الحرب إلى « قناص » ويقع فريسة للمخدرات ويلتذ بإدمانها شأنه في ذلك شأن كل أقرانه بقاصه ولأنها تعيش في بيئة محافظة . رغم حبة أمها - كانت مصرية ، حسنة السيرة ، في طاهر سلوكها . متوقفة في دراساتها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذرية ، وأحبهت مرتين وكان بينها وبين « صبي » الذي أغواها وفقدتها عذريتها ( الصاعية أو المربية ) وكان متزوجا يحمل دائما في حرم صورة روجه وطفله في حافظة نفوده . ولم تكن محبة . وكان صديق أسرتها وأحبها ( ٣١ - ٣٢ - ٣٦ - ٣٩ - ١١٨ - ١١٩ - ١٣٣ - ١٨٠ ) . وقد تزوجت عن طريق خطا من « معبد » المهاجر إلى أفريقيا لكنها تعيش في رواحها ، وتعود إلى بيروت بتدريج من نوبات « صرخ هستيرى » أصابها هناك للمشاجرات العيفة بينها وبين زوجها . ولما بينها من تناقض حاد

فقد عرست أمها رغبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعي « رغم ما عرست فيها من التحريم والخوف والشاعة » وجشمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل في ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتداخيلها طوال الرواية ، وكانت هذه ذكريات ، تمثل في أعماقها الدفينة وأحلامها في النوم واليقظة انطلاقا أو حينا إلى عالم آخر فيها وراء الأض ، ينقلها من عالم الظاهر الدميم ، ومن أسود بيثب الشفة ، وكم كانت تحس في هذا الواقع المحط بها ، « رذلة » و« كذبة » وسامه . واحتياق الأنفاس وتناقل وتقاتل الحركة في صدرها . وكذا شمت بها بأنفاس من حديد . حتى أحلامها هذه .

عدت وكأنها مغلوقة بأصفاة متصلة من الملائة والكأبة ، تتأثر برشاشها على نحو « لا إرادى » عما طمحت به صها من هذه الذكريات وما ين تلتى برجل « قناص » « لص حرب » حتى تستسلم له ، وتلق بنفسها بين أحضانها . وهي ملتدة بلذائذ حس ونس ، وتعدو أشد ما تكون الأنثى سالكا ، لعلها تلقى بنفسها إلى شيء « ساحر حلاب » ظل يرادها طول عمرها . جائئا في « منطقة اللاوعي » ، هذا الشيء كله عاطفة وتوتر وانتشاء وهذيان وعريضة .. كم كانت تظهر في ثوب ذكرياتها حيالات وأحلام أشبه حيالات المرض ، وأحلام القبول ، أو هذين المهمين . وهي حين تستسلم للعريضة كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف ، مستعذب . يعدها عن الوجود الغض حتى تسحب جابا . يبدو بعيدا دائما متواريا في ظلال السحب والدمار التي تعقدتها قدائف المدع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التي يصرها حول البيت أب قاس . وأم غادة . وهي ترحل معه في آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الدامي الذي لا طاقة بأحسانه . لكنها تصحو بعد محاولة السبات - من عالمها الخيالي للمستعذب . على حقيقة الواقع البشعة ، فتقع صريعة برصاص القناص ، وكأنها صريحة الحرب أو تكبت أو الخوف الذي دصها إلى معصرة يائسة . ونكوما تبغى من وراء عمنها . تظهر صورة محنة للعنة الليلية التي تقع فريسة التقيد أو الحرب ، براحا تتوسل بتيار الوعي . لنقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة الخائفة أبدا ، المتطوعة على نفسها تكبت في أعماقها ميول انحراف رغم أنها تظهر المندوة والاستسلام .

وهي نطلنا على عالم البطلة الخلق اللامرنى ، عن طريق التذعن والتذكر اللاإرادى « متقلبة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي » ثم مرتدة إليه . على نحو ما نمكسه من خلال أصول الرواية كلها ، فحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعي أخرى ، في حبس وحريان ويعبر رنانة . وهي كلها ذكريات ملقعة بالحر والأسى وتجارب محقة أليمة . ولأخذ مثلا من « الفصل الثاني » الذي يحكى فيه على لسان البطلة ذكرياتها في أفريقيا . « وانطلقت تقوم بدور « الراوى » في تجميع حياتها في تلك اللحظة التي تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها في إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلها « صبا » في المطار . في ريادة به قبل أن تزوج لتقيم في حس المدينة التي يقيم فيها وتسببه نفوذا . كت أص أمي ساترف على ملامح حالي خطه نغم قسدى في مص . طريف . رغم أن رؤيتي له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتي كلها . فهو قد رابا قبل هربه إلى إفريقيا . لكنه ظل موجودا أبدا كان . وكما كان . في حديث العائلة . وعلى لسان جدى ، وفي قلوب خالاتي خاصة خدي وفاء التي تكبرني معان خط .. كل شيء يتمنى بخالي هشام كان حارجا عن الخوف . حدثه طريقه حياه . صدها . طعمه . فقد كان يسكن من وقت إلى آخر عرفة يستأجرها في بناية قرب جامع الأمريكية » ( ص ٢٢ ) . ثم تسرسل في الذكريات في محمد بنرس احاصر كارة الفهقرى إلى الماصى على هذا سحورم عائدة إلى الحاضر في قهره حيا بالطار عند استقاله إياها « أنت البيت الوحيدة » الباقى كن ساء » مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال تقديم ثم تنقل لحظة من



مغامرات صباه وشبابه فتجأ إلى «صغير العائب» «يحدثني عن محاولة انتحار أرقبت من أجله وهو في سن السابعة عشرة» ثم يحدثني عن محاولة انتحار ابنه صغير أجيء (الرواية ص ١٩٧) وكان في وسعها أن تنسج على مثل هذه الخيالات التي لا يستعملها كاتب «نبار الوعى» إذ لا يلجأ إلى «صغير العائب» بل يجعل شخصية تصور نفسها نفسها لتكشف عن أحوالها النفسية مستعينة بعناصر هذا النوع الموحية على ما وصفت إليه في بعض - أجزاء - روايته - حين استعانت بأمرمر وبيوه والأسطورة واغلم بوعيه وأهلها وما أشبه

و «الرمز» من العناصر الناجحة التي استعانت بها في استدعاء الباطن - واستجلاء الغامض - واستيطان الذات - وهي تبتكر لنفسها ألواناً منه ، على ما فعل كبار المبدعين في الفن الروائي والشعري ، خاصة أصحاب هذا التيار ، مثل جيمس ، و «دولف» على ما أشرنا ، الذين ارتفعوا بالرمز من الشخصي والجماعي ليكون رمزا إنسانيا عاما . لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية ، تستعملها الكاتبة للدلالة على حالات البطلنة النفسية وهي تلج على بثها وتكرارها في الرواية كلها ، مد يداتها إلى سائر النماذج كالرجل السمين ، و «طفل الكاونشوك» الذي كان يلعبها به هذا الرجل عندما كانت أمها تصحبها معها في زور بها إليه

«والجدار» الذي كانتا تخران به وهما قاصدتان الدكتور شوقي كانت حبه لطحات سوداء ، و «الوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة لتوت ويلوث الجدار المقابل» (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التي كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل» . وهذه كلها رموز تكرر من بين ثنايا ذكريات البطلنة في الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة . وتعرض نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى . على ما سلف وهي تعكس من خلالها «الحياة» و «الخوف» و «رغبات الحب» التي ترميت في أغوار البطلنة ، منذ طفولتها الباكرة ، وإبائها يعزى كل ما أصابها من اختلال و الشخصية ، و «حقائق» التجربة واسلوبك على مراحل عمرها المتعاقبة . ولم يكن ظا ملاد حين نشيد بها مشاعر الفسق والحيرة في كل مواقف حياتها سوى الاحتماء بالحمام ، و «الحمام» رمز يبرر إلينا من حين إلى حين في مواقف عديدة من مواقف البطلنة حين «تشتد بها أزمة من الأزمات المتوالية التي أحداها في نفسها تعامها مع الآخرين . وبها لتصيح عن دلالة ومرها فنقول : « . في الحلم الصغير ، كنت أرتاح وأحطط لما سوف أفعله كل يوم . ثم بدأت أحتاجه ليحميني (ص ٢٤) ، فهي تلود به بحسية ، و «الغرف» حين حاول تخاضعها «صغارا» «هرعت إلى الحمام» وحسب بكى بصوت سمعت كل أمريتها .. وصمت رأسى بين يدي وأحسست حبي» (ص ٣٦ / ٣٧) لقد كان «الحمام» ملادها والديته ها في هذه الأزمة النفسية ، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد أعلنت من دونها نامة وهي تخشى أيضا به حين تشتد رعب مع روحها «ماجد» «أسرعت أدخل الحمام وأغلقه خلفي» (ص ١٠٢) . «جوكم مركولى في هذا الحمام الذي يحلق أصعب في الزمان والمكان لدى بعضهم عن العلاقات الشريفة» (١٠٣) .. أريد أن أصل في هذا

الحاضر حتى وصوها لمتزل حاتها حيث يدور بينها حديث ، وتحاول بلامسة وجهها ، ثم صحبا ذات ليله إلى السباحة لمشاهدة «سبح» ، فأحاطها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيدا ما عدت «ي شخصيات القلم وما عدت أستوعب شيئا وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام ، واستيقظني لأرى أمي تقهر كالخوذة» من تحت شرشف الرجل ... (ص ٢٥) هذه الحادثة التي ألت بالبطلة في اللحظة الحاضرة ، وتذكرها بميلاتها . وإبرارها ذكرى أمها التي صهر بحري عميقا في نفسها . وهذه تذكرها بأخرى ميلاتها مع ابن حاتها بدى مد يده وهي في الصبغة وكانت تامة قرب جدتها . إذ حاول الاعتداء عليها . ثم تسرسل في ذكريات متعلقة بها وبأمها وهي كلها تتعلق بالحبس وتكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين» . ولكنه هذه المرة يقابل في الصبغة . وتعود إلى الحاضر لتتفل حوارا يربها بين حاتها حينما أقرب من «مرشها» محاولت الانتحار . وترتد إلى الذكريات الأليمة في تدفق واسترسال وتدخل مكررة ماضى نقله مما يتصل شعاعها الحسية . ثم تعود إلى نقل غرفة من حوار في الحاضر يربها بين حاتها حين تعرض صبيها الروح من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد»

على أننا نلاحظ في «الفصل الثاني» - الزبابة التي هي من صبح الروائي ، ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التي مدح بغير رغبة أو اتفاق . ولكن الكاتبة في الفصل الأخرى يسجل السجل للذكريات لتتدفق تدفقا طبيعيا انشغالي . وإن تدخلت ذكريات البطلنة مع ذكريات الشخصيات الأخرى . كما نلاحظ في هذا الفصل إلحاح البطلنة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلا بالحبس والحياة على ما سلف

وقد تلج على استخدام ذكريات طفولتها إلحاحا يحلب الملل أحيانا بكثرة تردادها وتكرارها في أكثر من موضع في الرواية . بل في «الفصل بوحده» على ما يعكسه الفصل الأخير . إذ نعود إلى تكرار ذكريات طفولتها بشعبه البائسة . وذكرياتها الحسية المتوارية عن المصنع . وهذا يؤخذ على التكيك الروائي أو تسرسل البطلنة في تذكر ألوان من الحوار يربها وبين نفسها . أو بين شخصية أو أكثر في الفصل نفسه في حوارها مع حبيب . وقد يبرر ذلك أنها تريد أن تعكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة . لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت مأسلف إطلاعا عليه من تأثير الحرب المدمر<sup>(٢٧)</sup> وفي استخدامهما للبولولوج . حسر هذه الأداة في غير قليل من مواضع الرواية . وخاصة حين يكون على ساد البطلنة المبرحة نفسها بالذكريات المصمة . وهي تفعل البولولوج في الآخر . وتريد من تعميق إحساسنا بالحالات النفسية المختلفة بشخصيات في حالات السلوك المتبادل بها . والانعكالات الناجمة عن هذا السلوك . وإن كان السرد يتسرب إليه ، «وحديث العائب» يسترق الحصى تحتلا مكان البولولوج . ومن أمثلة ذلك عندما تخمكي بواذر شعورها بدوار الحمل من أثر علاقتها بالخصائص إذ تتل للبولولوج على لسان البطلنة حاكمة الشعور بالدوار عندما كانت لديه . ويدور بينها حديث سمعت به يقول «يمكن نصب» . وتذكر ما كان يحكيها لها من

الحمام . (ص ١٠٥) . وفي فة أزمتها مع «القناص» ، نراها تتأجى نفسها وهي تهتف «لو كان حيا ما يقبل لسكنت في هذا الحمام» . (ص ١٨٧) . وحين تبلى علاقتها مع القناص درونها التراجيدية تتأجى نفسها في «موبولوج حزين» ، وهي تنازع الموت : «أريد الخدد والنوم في حمام» ، أترك مياحه الدافئة تسيل ، تسيل في صوبها أجد الطمأنينة . وفي مسها حسدى وكأها مهدنة . واعدة إياه بكل انتصاخي . (ص ٢١٩ / ٢٢٠) . والحمام على ما تشير تلك الرموز . هو مرآة الأمان والطمأنينة نفسها . وهو يعكس الحجاب للتطوى المضطرب من نفسها حيث نجد فيه الحنان والدعة .

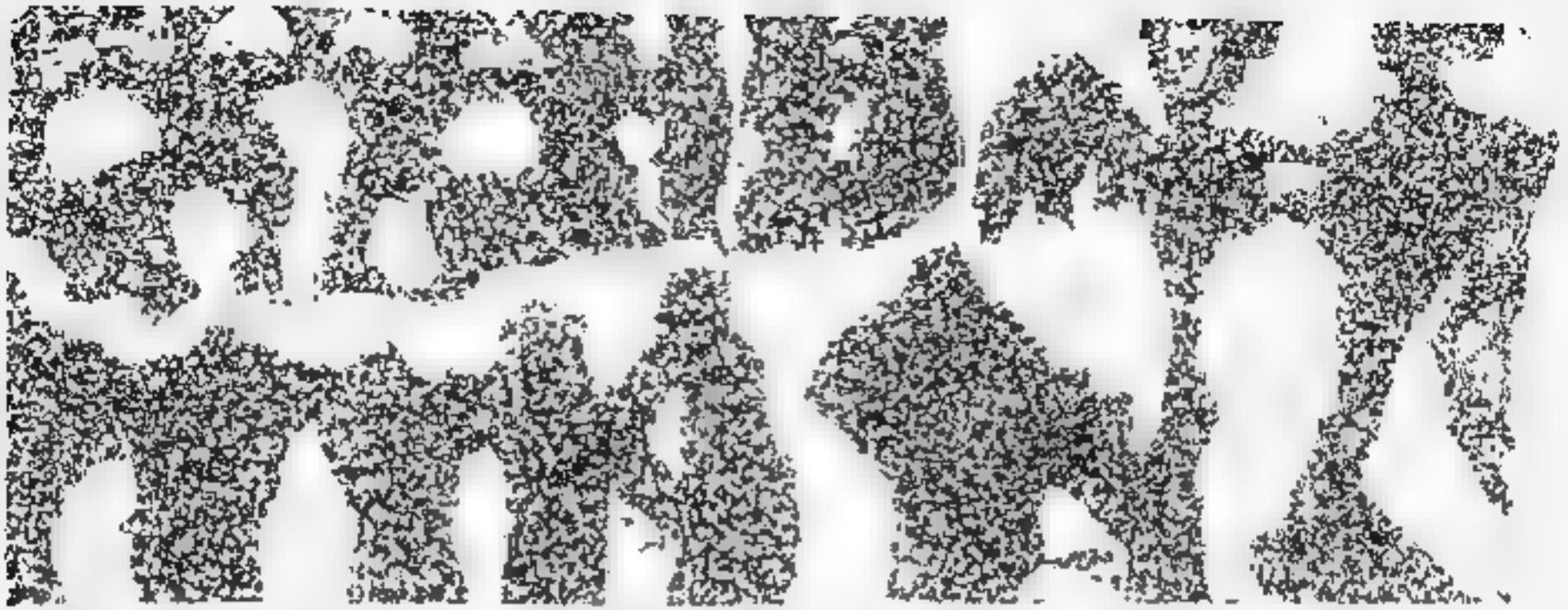
وقد استخدمت هذا الرمز نفسه في روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل ماؤه على الصهارة . لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميقا يثير تعدد نظرة والتفسير على نحو ما نحس توظيفه هنا وتحريكه . ليحسم لنا مشاعر خوف واضح التي لا نجد لها سدة إلا في ذلك الملاد . ومن الرموز المستخدمة أيضا .. «رمر» «ريشة الصاووس» وقد استخدمت من قبل في روايتها الثانية . وهو «رمر» فيه صراحة الكشف والاعتراف «ومملولة جسي» . ومن الرموز أيضا «أفريقا» فهي ملاد لحال الطفلة وجد عليها لآمان بعد إحقاق صراعه القوي والحزن . وهي «ملاد» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر . و«الحجرة» عند الكاتبة لمى ملا في البنابيا . من الفساد السياسي أو الفقر أو اعتقاد المرأة برحل فتصبح آند «عاب» على ما كانت «ملادا» للطفلة إذ قبلت التصحية بثقافتها وما يربها وبين «ماجد» من هروفي جوهرية . وعلت الطفرة رغم هذه العوارق . والنهاية الفاجعة للطفلة . هي أيضا «هجرة» إلى العالم الآخر ، من هذا الواقع البناني الدامي .

ومن رموزها كذلك «برنقالة وسرنا» (١٧ / ٢١٠) وهي إشارة إلى شدة الارتباط بين الطفلة وبين أمها . على حو لا يفسم . وإلى شدة تأثير هذه الأم في شخصية الطفلة . وإلى هذا الارتباط الوثيق يبرى ما استقر في خيالات شعورها من خوف وكذب ورغبات جسية مكبونة . وإحساسها بالظلم لإيثار أختها عليها . مما عرس في أعماق الطفلة شعورا عميقا بالكراهة والارداء لأمها . وهن شعور مما . واستفحل شره وحطره . وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى في الرواية . على ما تبيننا . وهي تستخدم كل هذه الرموز مستخدما تكشف الكاتبة بنفسها عن كثير من دلالاتها . على ما رأينا كما يوهي من تأثيرها على ما اعتقد به هذه الرموز التي ابتدعتها من دلالات عظيمة الإيحاء . لكن أشد الرموز احتفالا بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها «رمر» «المطر» . «المطر» الخفيف «رمر» التنازل والبشرى . و«الثقل» «رمر» الظلمة والحرف . بل هو الموت والقضاء . ويبقى الرمر ذورته وهي في نزعات الموت بعد خروجها من بابة القناص . وحين كانت تعبر الطريق إلى الرصيف الآخر . أفرع «القناص» وحاصات قاتلة في جسمها . وكانت مسشبه وهي تعبر الطريق . فقد وعدا بالزواج منها في ذلك اللقاء الأخير بينها . وصور لها «خداع الحسى» أنه سيحقق وعده . حتى لقد بدا لها «وكان الحرب قد توقفت» . عندما قال لى بأنه سيتزوجى . .. هذا نبيل جميل .. رغم أن زخات المطر خفيفة قد بلغت تهطل . «لكنها

حين سقطت وتبينت أنها مضرجة بدماء العنبر مهدت لذلك بقولها وأما تخطر ، إلى أنثر .. » وحين تحففت من الدماء .. تزيد إحساسنا بما يحمله المطر من نذير الشر والقضاء في وجهه الآخر . .. «نقاط المله لا تزال فوق وجهي .. ما عدت أمد يدي أتحس الدماء التي تسيل ، بل بقيت ساكنة لا أسمع سوى المطر يهجر ، فوق «الكيس» لأصغر» «بدي ظنت أنه متقدي إلى الأبد .. » (ص ٢٢٤ / ٢٢٦) . وهذا يبين توظيفها لرمز المطر فة القس الحافل بالإيحاء ، لأنها لم تعصم عن دلالاته . وتركته . ليحمل طبيعته الحسية القافية لأكثر من احتيا . إذ هو هنا رمز اكتسبت فيه بالتلميح لا التصريح . و«المطر» رمر إنساني طابا استخدمه الشعراء والروائيون بدلالات لها وجوه عديدة . وقد استخدم «جويس» كثيرا من الرموز . خاصة «رمر» الماء . «على صورة الفناء» يوحى الماء بكثير من الدلالات منها «الماء الذي يبلل به الطفل فرشه» . «وماء الحياة» . «وماء التعميد» و«الماء صند» رمز إلى أيريد وإلى الأسرة والكيسة . وهو يرمز عند البطل إلى كل شيء يريد هجره لكي يحافظ على قوة اختلق . و«الماء» هنا رمز إلى الموت . لكن «ماء التعميد» لديه يرمز إلى الحياة . هكذا يحتمل «رمر الماء» تصورات تظم الحياة برمتها . وقد استخدمت الرموز في القصص الحديث والشعر والمسرح خاصة مسرح الميث . واحصل به كتابها احتفالا شديدا . كرمز «خوت» «عد» «هرمان ميلفيل» «مهر آنا» يرمز إلى القوة العاتية الشريرة . أو الواقع . أو اللامعقول . كما احتتموا باستخدام رموز كانطريق واء وصبور وتغيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب اهتمامهم بالأسطورة . وقد فادت الكاتبة من «الرمز» العالمي في استخدامها «رمر المطر» على هذا النحو الذي يرتفع من الشخص ليكون رمزا إنسانيا . كما فادت من استخدام الشعراء المحدثين له مثل «أدونيس» . و«السياب» . وغيرها . وذلك على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات النصفية المحددة . والتي قللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحريم حول جوانب من تفسيرها

وفي استخدامها «الأساعير» . تلجأ إلى أبسطها . مثل استخدامها «القرينة» كلما كان يحزها أمر يثير أزمته النفسية . و«سمعت صوقي يملو» لكن كأن قريبى زارتى في ساعات الصحو وببساطة . وقضت حبال صوقي .. » (ص ١٠٤ / ١٠٤) ودادت مرة وهي في الصبغة مادتها قريبتها : «.. وخضت منها حيث أرتى نفسها وهربت منها .. » (ص ١٥١ / ١٥١) . ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن . وقد شردهم الحرب الأخيرة فجاءو جميعا من فراهم في جنوب النجاء إلى «بيروت» . وكانت تسمع مثل هذه الصبغة وهي نائمة . وعادبت «فريسا» تصرخ وهي ناشئة ولا تستطيع فتح عيبي . وكانت تردف في راوية العرقة . و«قد جاءت» بصحبة رجل م أنين شكله . لكن ليس جسمه كان يعد عى الشك بأننى في حلم كان لقل جسده يستصق بجسدى يحكى قشعريرة خيفة . وكأنه مد «بريشة صاووس»

وما عدت أعى إلا أنى أترشح وانتص من اللند . وعيى على قريبى التي لا تزال تراقبى في راوية العرقة . وكلما وددت أن أكمل انتصاقتى وسنى أربكى وجودها وانتشالى أمامها . وبمالت هذه الأصوات .. ووجهة



القرية مستحلبة القرش بعد القرش ونحو ثيابها بيده لقروش حتى أسموها «الحشية».

وكل هذه الاستخدامات، مبتزعة - على ما تبين - من البيئة المحلية السائدة، أو هي مبتدعها، وهي تسير في هذا أيضا على نهج «إميل نصر الله». لكنها أساطير لا تتدرج لتزفج به «الأنا» ليتسع لديها حتى يتمدد بها هو كوني، من خلال هذا «الأنا الفردي» - أو «الشخصي» - ليسير به في مسار جديد، ويتمدد فيه الروحي بالزمن لعالم «أزل» وإلهي ينتش في العالم اليومي «على مايقول «إررا ياويل» ومن ثم يتسنى للمبتدع في هذا المجال أن يتحرك في حلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي - فتزاحم لديه صيغ التصاد والتنافس والتداخل، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير، محاولا عن طريقها الوصول إلى «أسطورة زمانه أو عصره».

وهذا لا يتحقق عن طريق الصور الحقيقية أو مصطنعة، ولكنه يتحقق بالإبداع في صور الزمر المتعددة التي تعكس عبر من بدالات والإعادات في سبب حبه شيع هذا التعدد وشائعه، وقد كان روبرت الأسطورة وأشكال الحلم وعبرها - التي يلتصقها الروائي و شاعر، تعرضنا في جملتها عن فقر المطلق وهجر الأبنية التي تأتي التنافس، على ما تعرضنا عن جمود المفاهيم الثابتة، وهي تحمل في ثناياها إلى جانب ذلك - مايقبله إلى اندحس ويستقصه من عالم الغيب وتعدم - من صور عاتية لأحيى بها الأسلوب الماشه، ومن هذا لب عيحه تلك الأدوات القصية الرائعة في الرواية الحديثة، وخصوصا رواية «تيار انشعور» وقد أحسن انكثيره استخدامها على ما يد لنا في بعض لأش ان سادته

لكن المبتدع إذا ما يرفع بيده الأدوب إلى ذلك مستوى استعوى أصبح مقتدر قد إلى كثير من الحيوية بر حرد شتي الإعادات، وكان أقرب إلى المباشرة في إحراء عيحه الروائي على ما يرى في آخره من هذه الرواية رغم ما فيها من ثراء المعطيات ومحاولات التجريب الحاد، وأما بات الإعطاء المباشرة على ما أشرنا من أسمه استعادت في تصويرها حالة الصباغ والقرية والخوف والتعلق والتمرد التي تعيها شخصيه

وحدث نفسى انفس في الحذر وذي نيت ساكتا، والشمس قد دحبت رسمه ولاوجود لغريبى، ولا للرجل، (ص ١٥٥ / ١٥٦)

وعلى هذا النحو تستخدم «الأسطورة» متأثرة في ذلك جيران الذي كان يستخدم «القرية» أو الحبة «أو التابعة» التي تتحول إلى «عمرية» بعاديه ويصنع العمرية في سبيله... (ص ١٥٨)

وهذا استخدام للأساطير مبتزع من البيئة السوكا ترفيع به إلى أفاق الإنسانية، وهي عرج «الأسطورة» بالنبوة - على ما تبين هنا - من تنبؤا بعلاقتها بالقباس، كما تخرجها، بالأحلام، «والكابوس» و «الهديان» وأحلام اليقظة، وهي إيان الحرب، مادقت طعم النوم الهادئ العيق، «كنت أفض في الصباح التالي وكل عظام جسي مرصوفة»، وكانى نصبت البيل الماصى بمدة على الفراش - فيما كان يسحق على رجلاه بسوطيها يجلداني» (ص ١٣٥)

وهي ها تخرج «الحلم» بالكابوس الذي يعكس تجاربها البشعة مع كل من «ماث» و «ماجد»، لكن استخدامها للأسطورة لا يتناح من مع لأساطير العالمية، في صورة إيجابية وإعما تستمد من بيئتها المحلية، متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كجبران، وهي ترى مثلهم أن «لقرية»، تعال «الصير»، أو «الرقيب»، أو «العرف الاجتماعي»، وهي تشه في هذه عحية «إميل نصر الله» - على ما أشرنا - حين سحرت أساطير القرية لتجسم مشاعر بطلانها خاصة في «طيور بلبل» وإلى ذلك، فهي تخطط الأسطورة بحية بالجمعية، حتى عرج كل منها بالآخر، على ما يتصنع في أسطورة «الناظرة» أو «الحشية»، والتي نحوت من حقيقة إلى أسطورة، وليس هذه الأسطورة التي حكها «أهل الصبغة» دون أن يعرف شيئا من حقيقتها، إلا لعبها «حده»، التي أصيبت سوتة بعد صباغ فلسطين، واحتجار أسبا التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين، و «صاغت بصباغ فلسطين» (١٥٢ / ١٥٣) وما برحت «ناظرة» وراء الأفق، تثير في القرية وهي تهدي - متعلقة إلى حيث احتجرت استبا في الأرض الحلية ستظر عودتها، حتى سموها «الناظرة» - ثم أسد بها الهديان مشرعت تطوف

البطلة . متأثرة بالحرب لأهمية الطاحنة أو متأثرة ببيئة الأسرة الغاصة بالتناقضات . وقد أحسّت بحريتها لمحافظة الحرف التي سببت تعباً لبطلة . استبداد وجه كل تصرفاتها ومظاهر سلوكها المحتل المضطرب للامعقول حتى لتعطلنا بحس أن « الحرف » هو الدافع الأساسي لكل ميول البطلة وشواغلها وانفعالاتها ، وخاصة سلوكها المنحرف الذي يبرز « الجنس » قضية كبرى في الرواية . على نحو ما يبرز « أهوال الحرب » ، وكلاهما يؤثران في اتجاهات البطلة وميولها وعماق وتصرفاتها .

« الجنس » مشكلة كبرى لدى البطلة . ومنذ البداية تطالعنا حياة أمها في طفولتها ، ونصاحتها في ثنائياها . وتبرز ذكريات هذه الطفولة الطائفة بين الذكريات المثبوتة ، كأنها شبح يحيف بطارد البطلة في أن يسوقها في النهاية إلى الهلكة . وبين هذه البداية تبرز مشكلة « الجنس » لتظل بوجه بشع في علاقتها مع « مالك » الذي يفرس عينا علاقة محرقة معه ، تدعنه له في تسليم متردد ، وكانت علاقتها به تمثل « علاقة المتصرح الخائف » (ص ١٦٦) وهما « مجاهد » زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بالخياشيم حين يقترب منها . وعلاقتها بفنّان البناية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ..) وهي قد فقدت عذريتها ، « جهزت مرتين » (ص ٣٦) ومن قبل حتى ضاها المكافح الثوري ، يحاول إغواءها . هو وإن حانها (ص ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧) . وهي تصور الجنس تصويراً يتشبه إلى « الأدب المكشوف » . والتعري القفاصح وتسمى بعبارات حادة صارخة . في تصوير هذه العلاقات ، « خاصة علاقتها بالأخيرة » بتفاديس . ورغم أن البطلة . من أسرة محافظة . وهي حرجول ولا تعرف الترفق والفناء . وهذا كله يعكس تأثير الكتابة بمكرمة محمد الفرد وحرته . فيود « تنبع من أثر الفكر الوجودي الذي لاحظناه على الروايات السبانية السابقة »

ما مشكلة الحرب . من الكتابة قد عكست بشاعة وتناقضات واحسّت المزج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال اعصبي الأخيرين في الرواية على ما يستل في شخصية « نص » (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية « حيا » أحمد . الذي حول إلى « عناصر » ، وشخصيات رفاقه . ول شخصية « ناصر » . واحسّت تصوير دواعي هذه الحرب القائمة التي تثير الحيرة والتساؤلات المصحونة بمشاعر لاسي والام (ص ١٧٩) . بالحرب على ما حكمه البطلة من خلال تداعياتها وموئوجها . وخاصة في نظر أخيها الذي تنافس مفاهيمه عن دواعيها ، فهو يحارب ليدافع عن « حق الشيعة المهضوم » . أم أنه هو « كل الشيعة » حب على بيروت أم هو يحارب « يدافع عن فلسطين » ضد الكنائس .. « (ص ١٨٠) . نكه هو نفسه شار كل المتحاربين لا يعرف السر وراء دواعي هذه الحرب المشؤمة ، يوم يقول « إنه حارب لأنه شبع وحفه مهضوم » . نكه يراجع ويقول « أنا وعبري حارب لإمبريية . حارب أمريكا . وأحياناً هذه حظه إسرائيل » . ثم يفرق العرب عن بعض . يريدون مسد ولن يفلحوا » . بعد أمام يقول « إن الفلسطينيين يحاربون معنا . هم الفلسطينيون لا دخل لهم . هذه حرب سببية محض بعد ياء » . نا شخصاً يحارب من أجل الفصه الفلسطينية . مع أي عروء . أنا مع الأقلية . وهم أقلية مثله أهل

الحروب . هذه مؤامرة صدهم ، ونحن نحتل هذه المؤامرة . « ومرة يقول « فلونها طائفة » (ص ١٨١ / ١٨٢)

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها في العوم ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الصياح يبعون إناجهم الزراعي من النخ في إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائماً يحشون الحرف ، أصبحوا يحشون مائتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وهم يحشون لذلك أن تسبى فيقطع مصدر عيشهم . على ما يتضح دلت من موقف أخيها . بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها . إذ عذتها نفسها ، بالحرف من نهاية الحرب . حتى لا يحن « الفاص » . لأنه إن تركها « لن يكون هناك رجل آخر في حياتي .. والحرب قد جرمت معها المقاييس لكل شيء » . للعن والعنير . وللجور والبشاعة .. (ص ١٩٨) وهذا « الفاص » نفسه . هو أثر من آثار التناقض الذي نشأته الحرب بين الناس . فشخصيته نظري على ملامح إنسانية . وشأنه في ذلك . شأن أحمد . لكن الحرب قبت معايير كل شيء .

يبد أن أعظم تناقض هو ما حدث لشخصية البطلة نفسها . فهي المترددة الخائفة المدعورة أبداً . تنقلب فجأة ، في عتبة صارخة . ول اندفاع إلى الهلكة دون تمهيد ، فتتبدل شخصيتها على غير توقع . لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة محسنة لما أحدثته هذه الحرب من تناقضات إذ تنصدى في اندفاع غير معهود في شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف لقص عن نقل . وكانت قد فتحه عيناها في المنزل الماور لعمها في إحدى ريارها لها . وحدثتها نفسها أن تحذر منه أو تلج عنه السلطات . لكن فجأة تدفع مستجيبة خيبة أنت خيالها . وصممت أن تتوصل بهذه الخيبة لتتحول بيه وبين نقل وتندفع إلى بناية عساها الماور لبياته لتنفذ هذه الخيبة . لتظهر نصف عارية . « حتى قلت بفره » . وهي قد بدت باعية (ص ١٦٩ / ١٧١) . ونجح في لفت بفره . لكن الأمر لا يلبث أن يتحول إلى إقامة علاقة جسدية محسومة بينها . تنبع فيها كل ما كانت تزجر به أعماقها من أحلام الجنس وزغائه . ونحس أنه حقق لها ما كانت تمنقه من انتشاء الحسد على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكدا في عساها . حتى لقد كانت تنفع وهي في طريقها إليه كل مرة . في مزج وعصة . « وأحدثت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر .. » وكانت في كل لقاء جسدي بينها حسن بشرة عمل ألم الدصى ومرصه . ونفجر كل دغيب الزاهر بالرماد والخم والاثرة النارية الخائفة . ونشور كنها تعقد سحابة « هو كمن » . « ممي المصه » (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها بل يعكس إحساس صارخا بعنة الخيبة . وحولها من المعاني

لكن ما يصف من بشاعة هذه التناقضات التي نقتها خلال التداعي والموئوج الداخلي . مارسته من بشاعة هذه الحرب التي لا تقي ولا تدر . وإن كانت تلجأ إلى التصريح وباشرة والتعريض في مثل أكثر أهوالها وساقضاتها . وكان أخرى بها أن تسوق أمثلة . على كل ذلك . دون التدخل المباشر الذي يقر ذلك كله . نكه في حجاب . كاتب على

فيما عالم الأحلام والحزن إلى العالم الطفولي . وه الطغولة ، والخوف . يكادان يكونان معا « اللازمة الدائمة » التي تبرز في ثنايا الرواية وتعرض وجودها في تجسّم كاشف عن أعماق الدلالات ، وكأن كلامها « لارمة موسيقية » تتردد أصواتها في أجواء الرواية كلها ، في مراوحة فنية رائعة معها ، وهي مزاجية تقوم هنا بدور الحكمة في القصة السردية ، وثبت الانساق والانسجام ، إلى ما يتبعه من شاعرية الرمز وبجذاته . ومن هذه المزاجية الفنية ، ما نراه من تزاوج بين العفوية والرذيلة في شخصيه البطلة ، فهي متطهرة الروح ، وثنية الحسد وانقسام شخصيتها بين العفوية والرذيلة ، انعكاس للاردواج الذي تعاني منه الفتاة ، وهو اردواج كان حصاد العرف والحرب فهي متأرجحة بينها حتى تنتهي إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفاري . ومصرع البطلة ، هو تجسيد لصيرتها الاجتماعية أو الديني الذي ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكاسية التي كانت تطل علينا من خلال تداعيات البطلة ، .. لكن مصرع البطلة على النحو الذي رآته « صاحبة الرواية » ، غير مقنع ، فكيف لفتاة وهي تعاني مسكرات الموت ، إثر رصاصات قاتلة . أن نسحو بمثل هذه التداعيات التي لا يتسع لها مقام الرواية في « تيار الوعي » ، ولما منعت في القصة السردية . على أن « مصرع البطلة » على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيمانها بالعرف المتوارى في « اللاشعور » ، وهو في الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لبيادته . على أن مصرعها يوحي بأنها كانت « صالحة » مثل تكثيرين - في كجاج الروح الإنسانية ، في سبيل إيجاد الانساق في عمار تلك الأوضاع الشاذة ، وفي معترك الأهواء البشرية الصارية

غير أن البطلة في الحق هي صورة صادقة للحياة في لبنان ، وهي في وديلتها وهابها الفاجعة ، وعلاقتها العائنة أو اللامعقولة بقضايا الحرب ، هي في كل ذلك ، شديدة الأمانة في الموشاة بأصداء الواقع المعاش في بقعة غريبة من عالمنا العربي . في حقبة دامية من تاريخنا . فهي تجمع بين المتناقضات المتعم بها ذلك الواقع المحيط . فهي لاهية . وجادة ، وهي جاحدة ومؤمنة ، وهي شجاعة وجبارة . ومثالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والخلفية

وإن كنا في نهاية الأمر ، لا نرى مشكلة الفتاة العربية في لبنان على نحو هذه الصورة القاتعة التي نقلتها الأدبية في روايتها « حكاية زهرة » ، وفي روايتها السابقة عليها برع خاص « حرس الشيطان » التي تصور فيها دائما الفتاة العربية فتاة منمرده متطرفة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو المعاش ، الذي نقلته في « رواية » ، وإن بدا هذا التحدي هنا ، وكأنه حتمي أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيشه ، ولم هذا الاحتمال الدائم لبطل صانع كنت عليه العربية الروحية ، وكأنها حتمية ، لا يجد لأمرته سوى حل فردى رائف ، فيستطع بهارا مستلما لمرآته . ولم هذه الشخصية العائرة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة في تشكيل واقع أفضل ؟ . أليس في التوسع تقديم رؤية مستشرق فيها مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نغض من قيمة هذا العمل الفني الذي لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال ، في وفرة

درجة كبيرة من التوفيق في نقل هذه البشاعة وتلك للتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العربي الذي دمرته هذه الحرب ، وهو يصارع في بيئة غدت تحكمها التوارع ذاتها التي تحكم الضواري ، ولا سيما دفع ، الأثرة الذي ترسم صورة براقة لوحشيتها .

وإن هذه الحرب على ملحمة للشهوة للمادية التي استبدت بالنفوس بدفعها صبا جاذب إلى العم المادي ، فالمال هو المعبود الأوحى ، وهو معيار بوحيد لقيمة البشر ، وهو رحيق الحياة ورصاها الذي يسيل في لأفواه . بل هو الدم الذي يتدفق في العروق . وبعد تلك العوس الصانة ويمد عفرهم وقوسهم ، إن إغراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفسهم بل هو ديبهم ودياهم ، وهو المادة التي تصاغ فيها أنعمامهم ، تحت طلائحه السحرية يندعون الحبال ويقهرون الحرائم ، ويرهقون الأرواح ، وهي تقرر كل ذلك في أسلوب شاعري أسر ، يعرض بنا في ضمير وجودنا وأحوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسي أو الاجتماعي ، وهي تخرج ذكرياتها بذكريات خاطها في فصل كامل على لسانه ( ص ٤٤ / ٧٨ ) ، وهي تنقل فيه كجاج « حركة الملل الخصب » في سبيل إثبات سوريا الكبرى . وتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد « عزاد شهاب » والحكم بالإعدام على « سعادة » بعد فشل هذا الانقلاب في عيد رأس السنة ، وتحدث عن « حرب جنيلاط التقدم الاشتراكي » ( ص ٥٣ ) ، « توقيع » الكتاب البنانية ، وعن « النجادة » ، وما فعله أعضاء « كُفْرَب » بعد فشل لانقلاب وسهم حال البطنة « هاشم » ويتدبرون هربهم ، ويصحح هو في لفرار إلى أن يستقر أخيرا في إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسي . بعد ما كانت ملاذا لأمثال « ماجد » من « الفساد الاقتصادي والاجتماعي » .. وما مثالا لأماط المهاجرين من لبنان .

وهي تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو ما عشت في روينا الثانية من نقلها « قصية الشيعة » دون تحيز . وعلى نحو ما فعل أيضا « حلم بركات » في روايته « عودة الطائر إلى البحر » التي صور فيها حركة القوميين السوريين . في نجد ومروحية وربما كان حديثها عن « صراع السياسي » إلى حديثها عن « حرب لبنان » من العناصر الجديدة الفنية التي تصاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة ، وأكثرها يتناول هموما فردية على ماسلف . وربما تميزت في ذلك عما ، فهي إلى الموقف الفردى ، نقلت إليها « صورة للصراع السياسي » في لبنان وهو من أصاب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية محسنة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شيء . كي عبرت بمقدرة الكاتبة على توظيف تيار الوعي في أكثر أسسه . بوضعا في لافتا

وأعظم مقدرة فنية أتبعته للكاتبة في توظيفها عناصر هذا التيار جعلت برع خاص ، في توظيفها « عاطفة » « الخوف » « وذكريات الطغولة » . وهذه تبرز لنا دائما في الرواية طملا يسكن أعماقا صخارا ، ولكنه لا يهارقنا كبارا وقد سلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة . أو الحرب من واقع الحياة مفاد من حولنا ، إلى عالم الطغولة تلود به ، وهذا امتسلام لتداعيات الماضي الكاسية في نفوسنا جميعا ، والتي يحاور





# ملاحظات

عن القصص الستة

والفكاهة

يلاحظ جورج ميريديث George Meredith في مقالته عن مولير: مقالة في الكوميديا أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات أليست Alceste وطرطوف Taruffe وسيسر Célénec وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسردها طابع كوميدي صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوي عليه من كوميديا. ودلت من خلال ما تقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكمة حوها ، أو لنقل بينها وبين المجتمع ، أو بينها وبين مجموعة العقول التي تنبع منها روح الكوميديا <sup>(١)</sup> ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة في هذا المثال يتكون من الشخصيات الضيقة بالشخصيات الكوميديية في مسرحيات إيشار إيشا ولكن هذا العالم هو عالمنا ، فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك ، هي المجتمع وهذه الشخصيات عند «ميريديث» هي الشخصيات التي نملكنا وتحدث باسمنا ، إذ إنها تحسد ذلك «النزق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» و«معتقدك» <sup>(٢)</sup> إن إدراك الكوميدي - طفا «نظرة» «ميريديث» عن الكوميديا - يؤكد أن كثيرا من دوى العقول السليمة <sup>(٣)</sup> يشاركونا بها مشاهدنا لشاهدتنا الشخصية الكوميديية ، وضحكنا منها ، بعد تأكيدها لمعايرتنا وتقليدنا لها ، واستعدادا لكل ما يعرف بها .

تأليف  
اندرية جيبسون  
ترجمة  
نصر أبوزيد

اعتماد «ميريديث» الأساسي هنا ينصب على الدواما . إن «المصور العادي في الجماعة المتحصرة يسحر من هؤلاء الذين «يعصون بشكل مبالغ فيه» ومن المتشعبيين والتكلمين والمدعين ودوى النعومة المفرطة» <sup>(٤)</sup> ويتشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العدل بشهواتهم الخسيسة ، والمجرمين إلى التماهات ، والتجمعين حول السعادات ، ودوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين يتحطون تحطيا جديبا - يسحر منهم حيث كانوا على اختلاف مهتهم ، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

يقول ميريديث : «إن إدراك الروح الكوميديية يمح التناقض روحا من المشاركة الراقية ، فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحصر ، ونحس أنك لا تستطيع الهرب منه ، وأنتك لا تود ذلك حتى إن استطعت» <sup>(٥)</sup> وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميريديث ترقفا ساخرا (واستسحافا) لكل ما هو تقيض للاجتماعي . ويلتزم هذا التصرف الساخر نوع من تأكيد «انفائنا» الاجتماعي ، فالضحك مما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا . ولا يقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن

التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر ، وحيث ينبغي بالمتن  
الرزق والعدل الواضح ، وبعض هذه الحقايق الكوميدية قد أوردتها  
بعض الأحاديث - أو يمكن أن يوردها في كتبهم ، كما فعل « هنري  
فيلدنج Fielding » ، إذ إنها تقع في إطار اهتمامهم كما تقع في  
إطار اهتمام المحدثين (مثل التكلف والتعاقب واستخدام الكلمات الطنانة في  
الحديث والتحدث والتعاقب) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد صخر  
من التلازم مع مقتضيات السلوك السوي (مثل عدم الاتساق ، والرقرة  
المنطق فيها ، والسحابة ، والحنون ، وأكثرها أهمية - من هذا الجانب -  
انتهاك « الأعراف » التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر) .  
وحينما يمار السلوك العاقل للسوي تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة « ميريت » المكتوبة في عام ١٨٧٧ م - بالنسبة إلى  
ما نحن بصدد - وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ، فقد ظهرت حينها  
كانت فترة من الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أي قبل ظهور  
ما يعتقد أنه الاتجاه الحديث يضع عشرات من السنين . وكان الأدب  
الغربي على وشك أن يستقبل بشكل مهال شكلاً جديداً ومثلياً من  
الكوميديا ، وخصوصاً في مجال الرواية . وإذا ما طبقنا ماركس  
بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته إن الشخصية الكوميدية  
فيما يطلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكي  
تتمثل وصمة عار ، إنها تتحدث لغة لا تليق إليها بالآ ، وحينها  
لا يستحق منا أي اهتمام جاد ، وأي تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية  
معايرنا لتعبه ضحكنا وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل  
الشخصيات الكوميدية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ،  
لكن الواضح أن جميعها ليس كذلك ، وهذا أمر تكشف عنه نماذج  
« الهلندنج » من المثقفين والمتألفين . ولا يمكن كذلك ادعاء أن الرواية  
التقليدية لا تستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع  
anti-social أو اللامتية ، وأنها لا تستطيع التعامل معها

بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكونين Pechonov  
وباراروف Bazarov عند كل من ليرمونوف Lermontov  
وتورجينيف Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل  
على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لا يوجد في النص  
الكلاسيكي بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الاعتراف  
aberration ، يتجاوز بيكونين أو باراروف ، أو مكان جاد  
لروح من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي  
يجده في القصة الكلاسيكية إن الشخصية التي لا تستطيع تمييز الواقع كما  
تفكره القصة الكلاسيكية وتعب عنه ، والتي لا تستطيع صياغته كما تصوغه  
القصة ، يكون مصيرها المحكوم هو الدور الكوميدي . ويقوم الصحت في  
مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (بإبعاد الترق والحفاقة والحنون التي يمكن  
أن تسبب اضطراباً في التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضاً

بوظيفة التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن  
ما نعتقده يتناقض حتماً مع التزيينات التي ضحكنا بها)

ويعتقد هوبز Hobbes أن الصحت عسية إشباع دوا .  
يقول في ليفيثان Leviathan « ليس الصحت الصحت إلا سرور .  
مما جئت بابها من تصورنا المفاجئ لتعريف emency .  
الآخرين . وقد ناقش فرويد - وآخرون - هذه النظرية وعندها . غير  
أنها نظرية مايرال معترفاً بها اليوم . فقد أقرها على صيبل اللذان كل من  
أرسطو وديكارت ونبت إليها . ومن المؤكد أن نظرية يمكن - فهي  
يبدو - أن تطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم  
تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الصحت من حديث عتيق في نص  
كلاسيكي ليس مفهوماً نكتشفه لأنفسنا ، إنه مفهوم تشكله لنا نغمة  
فتقع في أسره ، وهو مفهوم لا يمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس  
العسيفة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية ، أعني دون أن نناقش  
مطلقاً المحوري . ولا سيبل أمامنا إلا الاقتناع بأنني الذي تقدمه بنا  
القصة الكلاسيكية للعالم . ما دمنا مستغرقين فيها وفي سلسلة العنة  
والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ، وهي السلسلة التي يطلق عليها بارت  
في كتابه « SZ » بُعْدَى العلية والتأويل  
prosaic and hermeneutic codes . ونسبة لذلك  
بعد أي رفض للمعنى الذي تطرحه القصة الكلاسيكية . أو أي اعتراف  
عن المعايير التي يقرأها النص نفسه ، « عجزاً » أكيداً ، ويبدو سقراط  
كوميدياً . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتماثل مع تلك القيم والاهتمامات  
التي تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتعريف لدى يروود به النص  
إلا تصوراً لتعريف النص ولصواب معناه . إن صحتك من دون كيهفونه  
أو جوليان سوريل Julien Sorel ، وعلى إيما بولفاري أو إيما  
ودهاوس Emma Woodhouse هو في أساسه إدعاء بصواب  
النص ، وهو صواب يدعي لنفسه تعوقاً على الاعتراف وتدهصا معه .

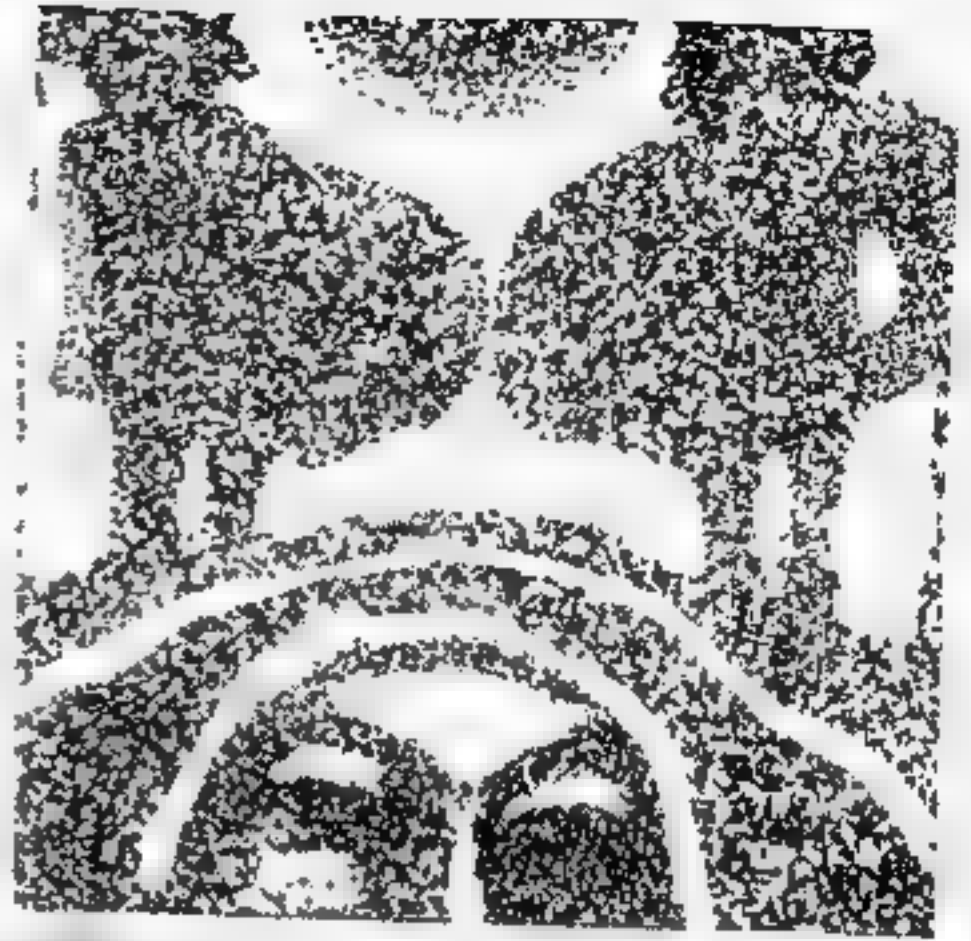
في بداية كتاب « منعة النص  
The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن  
« تحليل شخصاً ما ... يلقي داخل نفسه كل المواضيع والحواسير والأنظمة  
الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التحلل المنطقي من  
ذلك الشبح القديم ، شبح الناقص المنطق - شخصاً يتقبل في صمت

\* حلقه الأولى هنا بين مستبين من مستبئات تحليل النص عدا ت . والصحيح أن بعد  
الشيء prosaic هو البعد الذي يظلمه بارت على نواحي الاحداث في الرواية عدا ت  
النسبة . أو طبقاً لما هو متوقع عدا في السلوك البشري (انظر SZ ص ٨ - ٩) البعد  
التأويلي Hermeneutic هو بتنظيم كل الوجوه النصية المختلفة في النص التي  
تحدد ونظمها - بطرق مختلفة - في إطاره سؤال أو ثلاثة شكائيات تحمل في النص بعد ذلك  
(انظر SZ ص ١٧) لترجم

المجتمع»<sup>(٨)</sup> وهناك طريق يستمر به المجتمع في الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم للمعايير المستقرة في طريقة التدول . وبصرف النظر عن الاتجاهات للتحلية وغير التقليدية التي يتبناها كاتب معين . إن القصة هي صوت المجتمع ، صوت ذلك «الدوق العدم» الذي «تقوم عليه حصارتنا» . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أي انحراف واضح عن هذا المنطق حيث مصحك . والمضحك عند برجسون عقاب تقويي يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . يقول : «إننا نجد دائما في المضحك نية مبيتة للانتفاص من قدر حارب ، ومن ثم تقويته»<sup>(٩)</sup> ولعلنا - في سياق هذه المناقشة - نكتفي بشئ من التحليل والتكيف مع مفهوم «التفريغ» هذا ، فليس المهم - ونحن نصحك من انحراف الشخصية في النص الكلاسيكي - هو تقويمها ، بل المهم هو أن تؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه ، وتؤكد سلامة ذوق القصة التي نقرأها

إن أنماط الحديث للمحرف كوميديا ، التي نجدها في النص الكلاسيكي كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط ما يقوم على محرد اللبس اللغوي (السيدة جامب Gamp مثلا في ملحن تشوزلوبث Martin Chuzzlewit ) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول في النص الكلاسيكي بأشياء واضحة وغير مضطربة ، وفي مثال السيدة جامب يشد جزء من النص تصطبغ العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن نصير على درجة عالية من الغموض . ونتيجة لذلك يكون هناك في النص انطواء من الوضوح (الشغافية) الذي درجنا عليه وصرنا نتوقعه إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة في الدلالة . وينطق القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هي المضحك<sup>(١٠)</sup> . وهي نفس النتيجة التي نصل إليها في حالة الزثرة والحفاة (الآنسة بات Bates في إيما) . وفي قصة تقدم إلينا للمعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية . نكتشف شخصية تتفق للمعلومات على أساسها بطريقة عشوائية ، وبشكل معتر غير مترابط ومعتل ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لا تستطيع أن تسلك وفقا للمعايير القصة التي تتحرك فيها

والإحجام irrelevance مصدر مماثل للمكاهة (لهورا فيشنج Flora Finch ) في (دوري الصغير Little Dorrit ) وهو أسلوب يطمح النص الكلاسيكي للفشل في تحقيقه ، ونقطة أن الترابط هو المعيار الذي يتحدد على أساسه مسار المعلومات التي تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد - داخل النص - القصة غير المتوقعة نفسها ، وهي نتاج دخیل لراو غير كفا (قصص ماثيوباترا على سبيل المثال) . ونتجبا في النص الكلاسيكي دائما بوجود قصص رويت بطريقة مجة ، دبلًا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إحصافا يؤكد منزلة النص وتفرقه ، ذلك أنها - حين



كل اتهامات اللامتعطفية والتعاضد ... ومثل هذا الشخص يكون مجا يقول بارت - «مثار سخرية في مجتمعا»<sup>(١١)</sup> وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت في حديثه السابق ، إلا أنه يصف في مواقع شكلا من أشكال الكوميديا في النص الكلاسيكي هو الشكل الذي ناقشه لأن على النص الكلاسيكي أن يستقي شيئا واحدا في مآرق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية واللامية التي تشكل بها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ في هذه الحالة هو التخلص منه بالمضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرنا هذه اللامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية . ولعلنا نسأل الآن : بأي معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند مريدبث ؟

من الواضح - قبل كل شئ - أن المعنى الأول عند مريدبث هو أن شخصيات النفس وإخلاق موجودة في رواية دون كيجوته من أجل القيام بالسخرية بنية هنا ، وهو نفس الدور الذي تقوم به شخصيات أخرى في رواية عدو البشر Le Misanthrope وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الدبس يسحرون من ألسنت وبين المتفرجين . وهناك - كما سبق الإشارة - تعاقد أبعد بين لقصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا وعموديا للحكم . ولأن القارئ قد شأ وترى في شخصان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستسلما للتمرس به ، فإنه - بهذا المعنى أيضا - يُعنى بمحدث «العالم الأكثر حكمة» ويصمى إليه . إن الرواية - عما يقول فيليب سولارز Philippe Sollers - هي الطريقة التي يصوغ بها المجتمع نفسه ، الطريقة التي يجب أن يجبا بها الفرد لكي يتقله

صحتك منها - تشير انتباهنا إلى صفاء النص وتعمقه ومع ذلك فأحظر من ذلك كله الشخصية التي تعيش عالم الرموز الذي يحلقه النص ، وبرغم ذلك نسي فهمه بشكل كوميدي . وتعد شخصية دون كихوته نموذجاً لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نعرض لكوميدي دون كихوته نصف بالطبع نمطا من أنماط تناول الكوميدي قدر له أن يستمر في كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة لسرفانتس وبعد عام سرفانتس وبهذا من العوالم التي تقوى العلاقة بين الدال والمندول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة في دون كихوته - من ناحية أخرى - مهتره وغير ثابتة . وليست معالجة دون كихوته أساساً معالجة كوميدي ، إنها كوميدي فقط في إطار القصة التي وردت فيها ، وهي قصة تقيم عالمها الخاص ولا تنافسه بعد ذلك واختلاف دون كихوته عن الإطار القصصي الذي يحيط به اختلاف من نوع غاية في الأهمية ، لأنه يناقض أساس السلطة التي عقنتها تضع القصة الأسماء للأشياء Puts names to things . ومن الأساسيات في النص الكلاسيكي أن هذه القوة لا يمكن مناقضها . والشخصية التي تعمل ذلك تفسد في هاربة الجون ، أي تسقط في الدون كيهوتي . إن نمط تناول الكوميدي لشخصية دون كихوته بعد من أشهر أنواع الانحراف كوميدي ، إنه اللفظ الذي يحاول - من خلاله - طبيعته السردية - أن يافس النص نفسه ، وينسج شروط النص ذاته وهذا هو ما يجعل رواية دون كихوته - على حد تعبير أوبرباخ Auerbach - تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجون كي يعرضه للسخرية» .<sup>(١١)</sup>

وأحد سبل تحليل الصحتك الذي تثيره بعض أنماط الشذوذ التي عددها أنما هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم في النص الكلاسيكي ، تلك المعايير التي يؤدي النص وظائفها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوردها . وبعد إصرار فرويد على وجود صلة بين العهد المبني (كمادة الوطيمة) والكوميديا - في هذا السياق - مها وعلى صلة وثيقة بما نحن بصدد ، فمن - طبقا لما يقوله فرويد - يجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدي إذا بذل فيها جهدا يحاور في اعتقادنا ما يحتاجه للقيام بمثلها . وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهني كوميدي إذا لم يدل شخص آخر جهدا كافيا نعتقد عن أنه ضروري ، وذلك لأن التعاطف والماء قصور في الأداء الذهني .<sup>(١٢)</sup> وليست مقبلة تفرقة فرويد بين الكوميديا في النشاط الذهني وبين الكوميديا العصبية خصوصا في هذا السياق ، فالكمد الذهني الزائد عن الحد يبدو كوميديا أحيانا ، كالكمد الذهني سواء سواء ، غير أن ملاحظته - برغم ذلك - مهمة . وأي نص - في صفة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة - يتضمن جهدا رائدا عن الحد ، أو يحاور تنظيمة القصة ، بعد شلودا كوميديا . ومن هنا فإن الكوميديا التي تعتمد على انثرزة أو الهدر (الآسة بات) ، وتلك التي تعتمد على الحدل المعقم أو

الاستنتاج البعيد (ماني عبو Natty Bumppo في حكايات الطوب الخلد Leatherstocking Tales ) وكذلك الكوميديا التي تعتمد على الصمت المتحفظ (هود كوبر Cooper's Indians ) ، والكوميديا التي تعتمد على التركيز القصصي المفرط (قصص صام ويلز في أوراق ييكوبك) ، أو على الإسهاب المفرط (سانشوا ترا مرة أخرى) - كل هذه تعد نماذج للدون الكوميدي في النص الكلاسيكي . وتحقيق هذه النماذج طبعها الكوميدي عن طريق الإحراق في التقيد بنظام القصص التي تقع فيها وهناك تعارض خاص وملحوظ - في كل هذه النماذج - بين الجهد التطبيعي المبني ، الذي يميز القصة - وبين محاولة هذا الجهد - سدا أو إيقادا - في النص الكوميدي

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يمثل وحده كوميدي دون كихوته على سبيل المثال ، فهي نموذج قد للقصة الشدة كوميديا في النص الكلاسيكي إنها - على وجه الدقة - عمد يحرص النص الكلاسيكي على التباين عنه ، فهي نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ، نص تزول الفواصل بين حقيقة ما يشأ به وبين خياليته ، كما تزول الفواصل فيه بين الشيء ونقيضه . وبين المطلق واللامطلق . إن التشوش الكوميدي في دون كихوته هو التشوش الذي يحرص النص الكلاسيكي على أن يتجنبه مها كان الفن . وعليها إذن - لكي نفهم كوميدي هذه القصة - أن نحاور مفهوم التنظيم . وبساعدنا كثيرا - في هذا السياق - وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity» في النص الكلاسيكي . إن «قانون التماسك» - كما يرى بارت - هو الذي يؤسس جابا من قابلية النص الكلاسيكي للقراءة ، حيث تماسك كل لأجر ، وعشاله ، بشكل مترابط قدر الإمكان .<sup>(١٣)</sup> وهذا القانون يؤدي إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقا لمبدأ عدم لتعارض » ويوع النص الكلاسيكي «تماسكاته» مؤكدا في كل ماسة ممكنة «ثبات» الأحوال التي يصممها واستمراريتها ، ودبت عن طريق «ربط الأحداث النظرية بنوع من الرباط المطلق» أو الإحداثي في تحقيق «الدوق السليم» . وما يدور لنا عب شكل كوميدي في دون كихوته ، كما يعود إلى حرقها البعد الذي «لقدون التماسك» هذا - ودبت لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولا يلقى بالا إلى مسألة التصديق . إنه سلم دون حطر بالتعارض الذي يحكي النص الكلاسيكي نفسه هذه ، ولا يلقى بالا إلى مسألة «التصديق» والعلاقات المترابطة التي يعي نص الكلاسيكي بتفاتها إلنا . ويتجلى ذلك كله بالضرورة في سياق النص على أنه عبث كوميدي

وإذن نحن حين صحتك من دون كихوته يكون «دوق السليم» لنص هو المتصر في صحتكنا ، إدهي التي تجعل هذا الدوق مشروعا . وقد قال آرثر كوستر Arthur Koestler بحث إن



لصحتك تتولد عن صدام بين «مدانين متعارضين» - «أي صراع بين «أطر مرجعية مختلفة» ، أو بين سياقين متلازمين ، أو عطفين من المنطق ، أو بين عالمين من النص» - (١٦) وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأيت - في النص الشاب للقصة الكلاسيكية - غير أن الصلح - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد المبدئين ، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكي . ومن خلال الصلح يطرح النص الكلاسيكي - حرجا على الأقل - للمنطق المعابر المنطقية . ويصبح النصوص التي تهدده في موقف حرج ، كما يصح الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعصده في نفس الموقف أيضا . وليس هناك - إن شئنا الدقة - شيء كوميدي بشكل جوهري وسهلي . وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ لوسطو إلى فرويد قد تجاهلوا التحقيقية البسيطة التي تقول إن الصلح تحدوه العوامل الاجتماعية بعين قدر الذي تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى . إن معايرنا الثقافية هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . والذي يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى . وهذا يصبح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقت - أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) . وقد ظهرت في أعمال رابيلاز Rabelais وجويس ويكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي ونوع في إطار النمط الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص ، أو هي نفسها النص السائد . ولم تعد النصوص المعاصرة ، والنصوص التي لائق بها إلى معيار «التزييت» المفترض ، والنصوص التي تخلط بطريقة معقدة تدعى بين اللغات والأساليب والمعارف واللهجات الاجتماعية ، ولم تعد النصوص غير المعصنة تنظيما دقيقا ، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص في إطار نص معظم ومنطقي . بل صارت هي النص نفسه (١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكي unorthodox نص حال من الفكاهة (١٨) فليست هذه هي الحقيقة ، فهناك - برغم ذلك - شكل من الفكاهة يستحق في النص غير الكلاسيكي ، شكل يختلف عن ذلك الذي وضعناه مما سبق . ويربط الخلاف هنا ارتباطا وثيقا بالخلاف الذي ناقشناه حول تنظيم النص . وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكي - في أبسط أشكالها - نوعا من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وقد يستعرض النص غير الكلاسيكي - مثلا - وسائل النص الكلاسيكي ، ولكنه يجردنا من هدفها التقليدي ، وتكون النتيجة نصا رائدا بشكل كوميدي ، أي نصا يثير توقعات معينة من أجل إجهادها ، نصا يثبت لاجدواه بطريقة كوميديّة رقيقة . ويمكن للوصف - مثلا - أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاور النص غير الكلاسيكي حدود الوصف التقليدية (التي يقرها النص

الكلاسيكي) ودمر معايره . ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرسي عبر المقصود بدور كوميدي في معظم القصص غير الكلاسيكية ، من شتيرويه Sterne إلى أن روب جريه Robbe Grillet . وقد أشار جيرار جيت Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية في النص الكلاسيكي يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية في نفس الوقت» - (١٩) ويؤكد جيت أن تطور أشكال النص - وقد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سبادة لقصة وقد هُذ الوصف - دون أدنى شك - أهميته الدرامية التي كانت له - (٢٠) ويعطي النص غير الكلاسيكي - من جهة أخرى - «الوظيفة بوصفية أسقية من حيث العرض للمشهدى» - كما يقول جيت عن روايات روب جريه - (٢١) وبذلك يتحرر الوصف - من طبعين بقص - (٢٢) ، وتكون النتيجة هي الفكاهة ، إذ يدرك القارئ هذا التحول في الاهتمام ، وإعادة صياغة الأوليات المنطقية ، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذي قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتسويق والفعالية والمعنوية .

وبصدق غس القول - لو أردنا مثلا آخر - على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكي للتقاليد التي تحكم النص الكلاسيكي نفسه ، والتي تحكم تنظيمه التتالي . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها ، ثم يراجع عن تحقيق هذا التطوير ، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية ، وتكون النتيجة - كما يقول فيكتور شلوفسكي Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة» (٢٣) ، وصحفا للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد ، وعددا خدعة نفس انتماج القارئ في الموقف الذي وردت فيه . وقد تكون المنقلة بين الأحداث القصصية (مقصود في روية شتيرويه المسماة تريسترام شاندي Tristram Shandy ، وفي روايات ويكيت ونابوكوف Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بدل في تحقيقها جهد فكاهي ، أو صوّرت بطريقة غير متقنة ، سواء عن طريق التكرير أو الحذف أو الاختصار . وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ودرّبت بطريقة كلاسيكية ، وذلك فقط من أجل تفهيم أهميتها ، والمردة إلى الموضوع الأصلي ، أو من أجل إضاعة تفاصيل لا أهمية لها ، وقد يحرق النص غير الكلاسيكي أيضا تقاليد البعد التأويلي بشكل كوميدي . وما يطلق عليه بارت في كتابه S/Z اسم «اللعرا enigma» - مثلا - قد يقدم النص غير الكلاسيكي من أجل تجاهله . وقد يقل شأن هذا اللغز - القوة المحركة في النص الكلاسيكي - في النص غير الكلاسيكي ، ويتحول إلى مجرد زينة ، وتلك مشكلته تحتاج إلى الدرس ، وقد تصح مع مرور الوقت عبثا كوميديا

هذه مجرد أمثلة قليلة لأعماق الفكاهة التي يمكن إدراكها في النص

غير الكلاسيكي ، إنها فكاهة تتطلب منا اصرافا بإمكانية وجود نوع من القصد عميل في الواقع إلى إنكاره ، واعتراضا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تعجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القصة التقليدية ، أو بعثتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدي ، ويفقد النص أي معنى . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل - في هذه المرحلة من نقاشنا - عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذي سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن الفارئ الذي يضحك النص غير الكلاسيكي ما يزال يضحك من نوع من الحديث الناذ ، ويمكن الفارق في أن الحديث الذي يضحك منه الفارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان - في النص الكلاسيكي - حديثا للشخصية داخل النص . ألا نقوم آثار التقاليد الكلاسيكية - التي ماتزال واضحة في النص غير الكلاسيكي - بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالسق الذي نحل عنه النص غير الكلاسيكي . بشكل صريح ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دحيلة وغير فعالة في أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكي يكون كالمخرج لمداه ووعيا لذاته ، إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة بوجوده اللغوي الخاص بوصفه حقيقة صبة . ويعرض علينا النص غير الكلاسيكي لتعرف على الطبيعة التي صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المتعدد في النص الكلاسيكي . عبرانه يمكن القول - من زاوية أخرى - إن الوعي الأدبي الداني يثير الضحك بوصفه - قبل كل شيء - نوعا من الإضغاف أو الانبهار الكوميدي .

وبقدم كوستر Koestler وصفا «للتأثير الكوميدي للوعي الداني» يبدو هنا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة لعمليات التي يؤديها النص غير الكلاسيكي . يقول : «حين نحارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية وعومة ، ويجب أن يكون هناك أي وعي بذكر الانتباه ... وفي اللحظة التي نركز فيها انتباهنا على وظيفة جارية - عادة ما تكون آلية - تتحلل الأنسجة ، وينعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا .. » (٢٤) أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكي ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل . حيث لا تعمل الأجزاء كما كانت «بعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول - استنادا إلى هوبز - أن النص غير الكلاسيكي ما يزال يشابه النص الكلاسيكي . وذلك حين يصنعنا في موضع «نغوق» لسحر من خلاله من «العجز»

غير أن النص غير الكلاسيكي لا يصنعنا خضعة في هذا الموضع إنه يقدم إلينا دائما - عن طريق الشك الذي ينصبه لنا في عملية

السرد - مواقف كهذه التي تشعنا بالتعقيد ؟ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إراحتنا بها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمجسنا موقف التعقيد من خلال السرد السائد ، فليس ثمة مرد سائد في النص غير الكلاسيكي ؛ ليس ثمة مرد سائد يستطيع على أساسه أن ينظم وتنسق المعايير المختلفة التي يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات انمى ووحدة العمل ، عبر أن المعنى والوحدة يتلاقان فمرير عبر النص غير الكلاسيكي . وكما يجبرنا معنى النص يجبرنا كذلك أي موقف محدد في علاقته بالنص يوجد أمسا دائما مواجهين بمعصلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا - كما يقول سولزر Sollers في مناقشته للوثريون Laureamont - «علامة على ضعف مكاننا المنطقية» . (٢٥)

إننا نضحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المهدوفة» (٢٦) وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والنسب وراء ذلك أننا لانعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك يصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها في النص الكلاسيكي . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكي عبثيا ومناويا للعقل ، كان ذلك في الواقع تأكيدا لانتفاء أي موضع «للتعقيد» يمكن لنا أن نسحر من خلاله . ونحن نضحك من هذا فإننا - أيضا - نضحك من أنفسنا

ولكننا نضحك أيضا - بطبيعة الحال - من التقاليد التي يصنعها النص غير الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، ويبحث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير - معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذي وردت فيه ، تلك المعايير التي تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطق يثير النص غير الكلاسيكي ضحكنا هجرما ؛ ذلك أنه يسحر من أهم المتجزات ذات القيمة في حضارتنا ، التي تعد أداة من أهم أدواتها وقد يقدم النص غير الكلاسيكي - في جانب منه - تمثيلا كوميديا لابتنالية بعض المهارات القصصية الأساسية الشائعة وحداها ، ويعرضها على أساس أنها مجرد جبل بلاهية ، مسكرا شفافيتها وأصلتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويعمرها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدي ، لتتحول إلى مجرد ربة شكلية . وبعد النص متحه في نوع من الفكاهة وصعة جويانا كولر Jonathan Culler بأنه يحاوي للسحرة Metaironic «سحر فكاهة نجمل سياقها بشكل الرواية لاتفاصيل عات» . (٢٧) ولا يبدو النص الكلاسيكي نفسه - عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم - مجرد نص يضحك بشكل كوميدي ، بل إنه أيضا يضحك الطبيعة الثابتة عبر القابلية بتغير هذه العمليات ويسحر منها ، ويسحر من الرويات التي تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تتحمل التعبير . وعن مبدأ في الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت بأحد السرد القصصى حقا له شكلا ميبا

التأثير الذي يثني عومت اللغة بوصفها نظاما دالاً. وبعد هذان الطرفان وما يحدث بينهما من تجاذب وتناظر أمر ضروري ، فليست الثقافة دأها أمراً شياً ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للشوة ، بل المثير للشوة حق هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ، هو تلك المعجزة وذلك الصدم بين الثقافة وبين تدميرها .<sup>(٢٩)</sup> وطبقاً لما يقوله بارت فالسعادة (أو الشوة) التي نكتشفها في النص عبر الكلاسيكي (نص الشوة) هي محصلة «لإزدواجيته» وموقعه عبر المحدد بوصفه (معجزة) ونقطة التقاء بين الثقافة وتقيصها وتكني الشوة في ذلك التوتر المتناقص بين التقليد والتخريب ، بين النظام والعرضي ، بين اللغة ونصمت . هذه بدقة هي حالة الصلح الذي يثيره النص عبر الكلاسيكي ، وهو الصلح الذي يعد في حقيقته أحد جوانب الشوة كما يقول بارت منه بشكل عرضي . إنه ليس مجرد صلح من شدود أو انحراف ، وليس كذلك مجرد صلح من ثابت أو معياري ، إنه صلح يقع في منطقة نائية . حيث يظهر للغيار والانحراف دائماً وبمختلطات ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقليد والمعايير تبسطات اعتباطية ، فإننا لا يمكن أن نستغنى عنها . ونحن على وجه الدقة نصلح على النص عبر الكلاسيكي لأن الوعي بهذا التناقض يتحدانا ، إنه الصلح الذي وصفه جاك ديريده Jacques Derrida بأنه يطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ، للمعنى الذي يظل على الرغم من ذلك محتملاً وضرورياً ، ولا يقع في منطقة السلب الكامل.<sup>(٣٠)</sup>

وتم وصف رائع لنوع الصلح الذي يثيره النص عبر الكلاسيكي ، وذلك في مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault «تسلي الأشياء» The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاصراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجز Borges وبعث من الصلح الذي بدد - خلال قراءتي - كل معالم أفكارى / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف هببة» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيوانات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات محطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السراوات (حيوانات حرافية) (و) حيوانات حرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الخلى (ط) حيوانات مسجورة (ي) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ديل جميل جدا مصوع من شعر الخيال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن طريق الماء

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكي يحجب عنا هذه الحقيقة ، راعا شعارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أحراره يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لا محتمل التعبير) . وبمعجزة النص عبر الكلاسيكي بالإدراك الكوميدي لاعداد ضرورة التجانس الذي يقص عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التي يربحها ويعيد ترتيبها . ومن طريق تمكين القص بوصفه نظاماً لا يكشف النص عبر الكلاسيكي عن الطبيعة الاعباطية لذلك النظام . وبدهش - من ثم - لدرجة الصلح على تبسطات النص الكلاسيكي . وعلى افتراضاته الساذجة عن التمدد القصوى واللغة ، وعن العام الذي يعتمد عليه النص الكلاسيكي ويواريه .

من الواضح إذن أن الكوميديا في النص عبر الكلاسيكي من نوع معقد فهي انحراف كوميدي عن المعايير ، وهي أيضا قسم لهذه المعايير ومحاكمة لها . إنها كوميديا تثير الصلح من سرد منحرف ، شيه بذلك لسرد الذي يدعمه النص الكلاسيكي . ولما لم يكن ثمة سرد سائد في نص الكلاسيكي يحمل سمّة التفوق والامتياز ، فليس هناك ما يبعد بين الفارئ وانحرافات السرد ؛ وليس هناك أيضا ما يجمع من الصلح الذي يحرمه النص الكلاسيكي في المعتاد ، وذلك الصلح الذي يبرر مقدمات النص الكلاسيكي الأساسية ويفسدها . وبعد ذلك نصلح - في جانب منه - صلحا من أنفسنا كقراءة ، كما سبقت لإشارة ، غير أنه بعد أيضا صلحا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه صلح من النص ومن مكانه كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء لمعلومات ، وصالح من التفويج والمغزى ذاتها . إن ذلك الصلح - في جانب منه - صلح من أشياء متنوعة ، ولكنه - في جانب آخر ، وإلى حد ما بفصل الحجاب الأول - صلح من لاشئ إطلاقاً . إنه صلح مصدره احتلاط للمعايير الذي أشار إليه كوستر ولكنه - على عكس الصلح الذي يثيره النص الكلاسيكي - صلح لا يتنصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

وبصر بارت في كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن الشوة rapture التي تقدمها النص عبر الكلاسيكي (أو نص الشوة) Text of bliss لا يمكن أن تسوى لمتعة التي تقدمها الثقافة الكلاسيكية عبر أن هذه الشوة - هي بقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيها كنه عن ذي صناد خاصة أن ثمة «طرفين متعادلين قد ألدعها نص الشوة» طرف تقليدي مصدق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسي ، وأقرها الاستخدام الأدبي والتماعي) وطرف آخر عمل متحرك (قابل لأي التواءات وانحرافات) وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوي ، أي

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جدا . و عجائب هذا التصييف يكون الشيء الذي نفهمه في وضعة واحدة . والذي يقدم في الخرافات على أنه سحر غريب لسق فكري آخر . من تحديدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة ن نعتقد ذلك .<sup>(٣١)</sup>

يقول فوكو إن نص بورجيز حشد مختلط من أشياء متاعدة ويحتوي عددا هائلا من الأساق الممكنة التي تتناثر متألفة - دون قانون أو هندسة - في بعد الملائق (أو الشذوذ والفوضى) <sup>(٣٢)</sup> ، حيث تقرب الأشياء وتوضع وتنظم في مواقع مختلفة ومتاعدة إلى المدى الذي يستحيل معه أن يحدد لها مكانا أو موقعا مشتركا يستوعبها جميعا .<sup>(٣٣)</sup> وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق وبانتا جروويل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses وفيجاس ويلك Finnegans Wake وريستام شاندي Tristram Shandy وجمال المؤمنين بالقضاء Jacques the Fatalist ويصدق أيضا على روايات روبرت جريه وديجت Dinget ، فلدينا على وجه الدقة - في كل هذه الحالات - نص يتحدى بتعدد مواقفه وتنوعها حدود النص التقليدي ويجاوزها وكما يقرر فوكو فإن هذا النص يهر كل الآفاق المألوفة لفكرتنا ويترك كل حدود تمثلاتنا للعالم ، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . إن البعد الذي يسيطر على هذه النصوص هو بعد الشذوذ ، ذلك أنها نحيلنا دائما - وبشكل ملحل - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة لنظام ، وهي أشكال بدلتا مطلقا على أنها متعارضة ، يواعد منطق النص الكلاسيكي بها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافرة ومتعارضة . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكي ، وتكون صعوبة إدراك معناه والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك . إننا في الواقع نستسلم للصحك لأننا محاصرون بين استحالتين الاستحالة الأولى استحالة نقل الأساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثابتة هي استحالة أن نفكر في الحقيقة وهي يومئذ بنا النص غير الكلاسيكي ، أو استحالة إدراك الواقع بدي يشير إليه . وهناك دائما في تمثلاتنا للواقع كثير من الجوانب التي يستبعدنا من الواقع أكثر مما يحيط بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكي على كوميديتنا الشائقة ، وعلى الاستحالة الكوميديية الواضحة شاملة . أو لأي وقعة على الإحلاق

لقد ميرنا - إيد - بين نوعين من النصوص ، ويوعين من النص ، وبين نوعين من المكافحة فيها . نوع يوجد في النص الكلاسيكي ، ويسبق عن التضاد القائم بين السرد المسطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكي حيث

تبقى الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميديية النص غير الكلاسيكي تعتمد - في جانبها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي ، فانص ينص قارنا محدودا بقوانين النص الكلاسيكي ، وبمجملا توقعات اكتسبها ، ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يخفيها ويهدمها . ومن هذا المنطلق تتأثر استجبات لنص غير الكلاسيكي بعامل تاريخي (هو طبيعة الحدائق التاريخية للتجارب الحديثة في القصة والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكي ما تزال هي التقاليد السائدة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعاتنا) . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقل قادرين على اكتشاف الفكاهة في نص غير الكلاسيكي ، وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءته ، ومن المحتمل أيضا أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكي ونفقه عيليتان ما تزالان تتان في ظل وجود النص الكلاسيكي . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكي - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكي طبيعته ، وفرض طرق قراءته . كما فرض عليه أنواع الصلح التي جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضا صحيحا ، وما إذا كان النص الكلاسيكي لم يلازمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامع الشاذ الذي حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلازمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليس معارضتنا الواضحة - القائمة على التمييز - لنص الكلاسيكي في النص غير الكلاسيكي معارضة متناهية السداجة ؟ وغلب من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة ، هي إطار تاريخي نص الكلاسيكي بعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل ريسلام شاندي ، لشيريه ، وجمال المؤمنين بالقضاء ، ليدورو - ديلا على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدي من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - على الكوميديا التي كانت على وشك الظهور ، ذلك النمط الذي يعتمد على الفوضى والتوسع . ولا يحتاج إلى العودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف مداخل من سرد انقصي عربية إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكي . ويمكننا أن نجد هذه المداخل حتى في مخرات ثبات النص الكلاسيكي واستقراره . بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القصص . وكندة شيريه للرحلة الماطلية A Sentimental Journey وديدرو للراهبة The Nun يدل معجده على مدى ما يمكن أن يكون عليه لخط انفصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتظهر بشكل متباعد - حتى حينما يعبر النص الكلاسيكي مبادئه وسطرته - روايات تحكم أسسه .

ما - يبدو نوعاً معيناً ، وفي صوره آخر يبدو نوعاً آخر . وهناك كثير من اللامع غير الكلاسيكية مضمورة في نص ظوهر الكلاسيكي . وهذه اللامع تهدد أحياناً بالقضاء على مبرر وجود الرواية ذاتها

وعن الأمر يصدق على رواية النفوس المتية ، وهناك من ناحية التكرير الدقيق والمجهود على التفاصيل ، والتكرير القوي عن المجتمع الذي يرتبط في أذهانتنا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية . وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل - الذي يشبه السرد في رواية شلندي - الذي يحرف إلى العرص ، ممكناً أي معنى للرباط . إنها قصة هربة كوميدية ، عجيبة كالتشخيصات التي تعرضها ومن اللامع للانباء - مع ذلك - أن هذه القصة ربما نتج - عن طريق جذب تباها في الطريقة القوية التي تؤدي بها وظائفها (أو تحقق في ذاتها) - إلى انتزاعها من واقع تلك الشخصيات التي يكون قصد الرواية الأساسي - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها ونحن مرة أخرى إزاء نص مشطر ، نص منظم ، نص كلاسيكي تنحدره التفرعات الدائبة ونفسي عليه

والأمر مع دون كيشوته أكثر من ذلك وضوحاً وبروراً . وفي مناقشة السابقة لدون كيشوته اعتبرنا مجرد نموذج للنص الكلاسيكي ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل أوبرياخ . غير أن النقد المعاصر حول سرقاتنا<sup>(34)</sup> جعلنا على وعي بالخواصب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهي للتكرار عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ، ومثل الاستعراض الهللي التقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الدائبة ، ومثل السخرية من وجودها بناء قائماً على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا - أيضاً - لدراسة التناقضات الكوميدية لما يستلزمه النص عن نفسه وعما يقوم به . ودراسة الإلحاح المستمر تعليقاً على السرد بعبارة - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد والواقع أن رواية دون كيشوته مشيرة من حيث تمفدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلاً دقيقاً . وبوصفها رواية تمكس - في نفس الوقت - وعياً بحقيقتنا ودعاً ، ذلك أم تروح بين التقليدية والابتداعية وتقيم مطلقاً الخاصة (باعتبارها نصاً كلاسيكياً) فقط من أجل أن نحاورها ونفهم عيها . وفي Robert Alter « فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعه نحمل في داخلها الشحنة النافعة الثرية لتقيصها الساحر »<sup>(35)</sup>

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكي العظيم والأصيل - لدى بعد مصداقاً لكل ما يأتي بعده - هو في الواقع نص متحرك ، مردد وعامص في حقيقته ولا يستقر النص الكلاسيكي - حتى في بداياته - على أي نوع من السرد الثابت يقوم بتعبيره في القرن الثامن عشر ، ويعبره دائماً بشكل هائل في عصرنا الراهن . وغالباً فإن الفارق بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، والفارق بين نوعي الفكاهة اللذين يسعد

ونص تقاينه موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ للتحرف - الذي يحاول النص الكلاسيكي أن يقاومه بالصحك منه - في أنواع مختلفة من النصوص . مولداً شكلاً خاصاً من أشكال الضحك أكثر تدميراً

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو في بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ محرف مهدد - في لحظات معينة - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ، تهدد بالقضاء على معناها ومعناها . وسند - نقيم بدور فكاهي نقوض دعائم هذه النصوص . ونعل هذا يصدق على الروايات العاصية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصديق نفسها مسألة تقليدية ويمكن أن يؤدي هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ ولعجب في العلاقات الدالة ، كما تظهر في العالم الذي تدل عليه . وهذا القول يصح - أيضاً - كل الصحة على رواية كريستام شاندي ويس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى في روايات رجل الإحساس

The man of Feeling وقلمه أو لرائس

The Castle of Otranto وموني ديك Moby Dick

وقصص إدجار أئن بو وفي ذات الوثائق الأبيض

The Woman in White . في كل هذه النصوص جوانب

الصعب متاثرة . يبدو السرد القصص معها على نواحيه أي يصبح متاخر سميات وخصائص ، ويبدو ضائعاً بطريقة مركبة . وكافنا لخصم بطريقة كوميدية ، وعاجزاً عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلج أحياناً - وراء المنظر الهادي للنص الكلاسيكي المعاصر - اضطراباً أو صعباً رائداً يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

ونكون المسألة أشد وضوحاً - مع ذلك - حين نجد في بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدي جداً - مثل مدام بوفاري Madam Bovary والنفوس المتية Dead Souls

ودون كيشوته - دليلاً على ذلك النوع من الصعب والشذوذ . وقد لفت جوانان كولر انتباهنا إلى الطريقة التي يسخرها ظوهر من نوع الروايات التي يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به في كل من مدام بوفاري والبرية العاطفية A Sentimental Education داخل هذه

الروايات نفسها .<sup>(36)</sup> ويتناول النص العلوييري بطريقة فكاهية عن حياته . وأحياناً يسعد حتى عن قيمته . وأحياناً يسعد بشكل خاص عن العميات الأساسية جداً في النص الكلاسيكي وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف في نصوص ظوهر نادرة . أو غير بارزة تماماً ، الأمر الذي يؤكد تصنيف روايتي ظوهر في إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية والذي يصعب الآن هو ما يمكن أن يطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح بها ولا يمي هذا فقط أن النص يعي أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعي أيضاً أن النص - في صوره



في حالة لا فعالية ضياعنا لأن يكون معهودا - موجودا جنباً إلى جنب - طريقة متعارضة - مع الصلح المتولد من داخل هذا الغامض والمفضل ومع ذلك فقد يقزو السرد للتحرف النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه. ومن الددر أن يوحد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاصرة وحاسمة، ومن النادر أيضا - بناء على ذلك - أن يغيب أي من نوعي الصلح الدهرن وصفتها من أي رواية عابا كاملا.

سها، ليس واصحا إلى هذه الدرجة التي أبرزناها فيها سبق. وقد نصبت الرواية منذ بداياتها الأولى - كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva - بدور اللارواية. (٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتفتتات وأحاطة تحويرية - داخل هذا النص - تدو ألفة به ولفيفة به بدرجة أساسية. وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمفضل، بين المفهوم والغامض. و سبق لصلحك - الذي من طريقه يبقى النص الكلاسيكي الغامض والمفضل

## هوامش

(الصلاق وياتيرول) ويحدد النص غير الكلاسيكي - بصفة عامة - بأنه النص الذي يتحرف في جوانبه الأساسية عن معايير النص التقليدية. غير أن هناك فروقا في الترجمة - درجة الانحراف - إذ إن بعض الروايات التجريبية تعد أكثر تقليدية بشكل جوهري من غيرها؛ ويظل فوكار ورجينا وولف - مثلا - من أشد المعاصرين لفهم قصة التصويرية، وعلى ذلك تعد رواياتها في أساسها أقل قدرنا على التحدي من روايات روب جريه. وقد طرأت في هذه المقالة أن تشير بكثرة إلى ما أعتمدته لنماذج للنص غير الكلاسيكي

(١) George Meredith, *An Essay on Comedy*, London, Constable, 1913, p. 81-2.

(٢) Id., p. 88.

(٣) Id., p. 90, 1.

(٤) Id., p. 91.

(٥) Id., p. 89.

(٦) Id., p. 89-90.

(٧) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.

(٨) Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.

(٩) Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.

(١٠) لا يحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فنيجاسي ذلك Flanagan Wake الوصول إلى مقياس يحدد به الفرق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذي ستعرض له بعد ذلك

(١١) Erich Auerbach, *Mimesis*, (trans. W. Trank), New York, Doubleday, 1957, p. 305.

(١٢) Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, (trans. J. Strachey), L. London, Hogarth Press, 1960, p. 193.

(١٣) Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, P. 167. Translation mine.

(١٤) Id., P. 163.

(١٥) Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London, Pan, 1970, p. 36.

(١٦) Id., p. 38.

(١٧) رابيع أوربانغ عن الأسلوب والسرد في رواية الصلاق وياتيرول. (المصدر السابق، رقم ١١) ص ٢٤٤

(١٨) في الصلة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي، أنتاج مير بارث بين النص الكلاسيكي والنص المحدود في كتابه *S/Z*، وأنتاج كذلك تفرقه بين «نص اللعبة» و «نص النشوة» في كتابه «نص النص» [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب وانسجة لعدم مناسبة ياروت في مصطلحاته، فالنص المحدود قد يوصى أن المقصود فقط هو الرواية متعددة (أو اللارواية) في فرنسا. ومصطلح «نص النشوة» له مغزى في سياق الكتاب الذي ورد فيه، لكنه ليس ملائما هنا. ولهذا اخترت الكلمة من «النص غير الكلاسيكي»، وأصي به التصوص الحديث في مواجهة التصوص التقليدية، ولكن أيضا أهدف إلى أن يخصص هذا التعريف بعض التصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستام شاندي) وبعض الأعمال القصصية التي كتبت قبل ظهور الرواية

(١٩) Gérard Genette, 'Frontières du Récit,' *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 98-9. Translation mine.

(٢٠) Id.

(٢١) Id., p. 99.

(٢٢) Id.

(٢٣) Victor Shklovsky, *Sur la Théorie de la Prose*, (trans. Guy Verret), Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.

(٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.

(٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.

(٢٦) Id.

(٢٧) Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, London, Elek, 1974, p. 200-1.

(٢٨) Id., p. 201.

(٢٩) Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 6-7.

(٣٠) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.

(٣١) Michel Foucault, *The Order of Things*, (translated from the French), London, Tavistock, 1974 p. XV

(٣٢) Id., p. XVII.

(٣٣) Id.

(٣٤) Culler, op. cit.

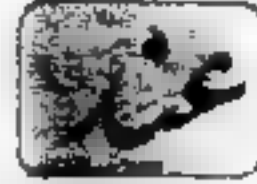
(٣٥) Marthe Robert, *L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

(٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.

(٣٧) Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton, The Hague, 1970, p. 1754.

# مفهوم العمارة الروائية

مارسيل بروست



□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسي أن استحوذ على اهتمام النقاد ومزجي الأدب مثلما حدث لمارسيل بروست (١٨٧٩ - ١٩٢٢). ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التي خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز في كارتها وتنوعها كل ما كتب عن روائي فرنسي آخر. ومع ذلك، لبدأ بروست الأدبية تدعو للتأمل، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة «بحثنا عن الزمن المفقود»<sup>(١)</sup> على نطقه الخاصة، بعد أن رفضها الناشر. ومن ناحية أخرى، فإن حوالى ثلثي الرواية الواقعة في سبعة أجزاء لم يُنشر إلا بعد وفاة المؤلف. ولم ينسحب النقاد لأهمية عمل بروست إلا في سنة ١٩٢٠، أي قبل وفاة الكاتب بعامين فقط<sup>(٢)</sup>.

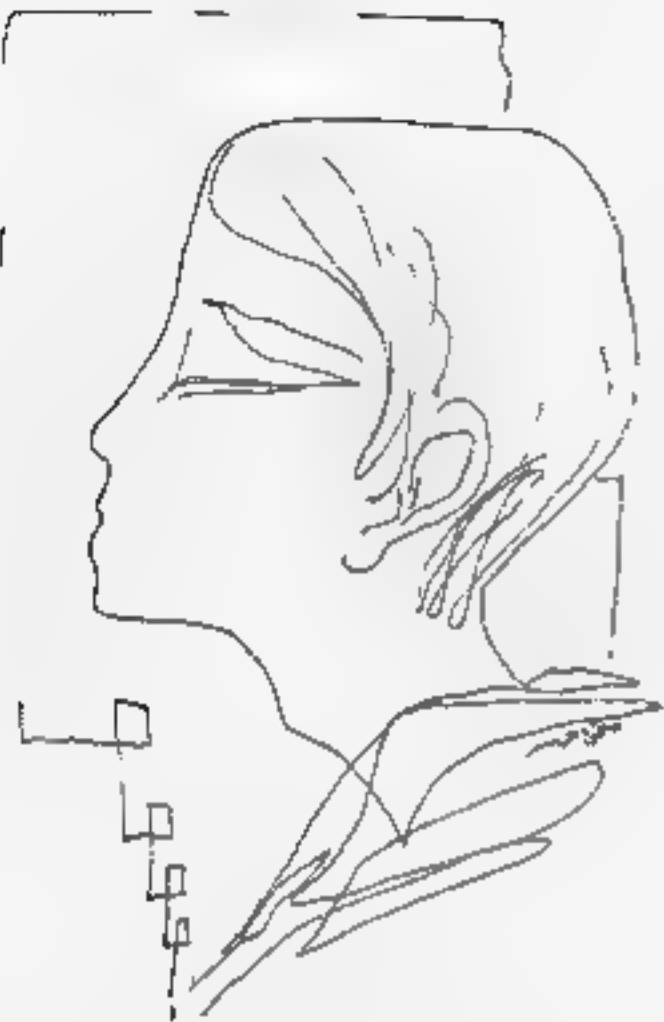
وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف في شبابه كتابا بعنوان «هند سانت ييف» *Contre Sainte-Beuve*، عدله بنفس نظرية ييف التي تلعب إلى أن تصير أعمال الكاتب لا بد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة، فإن حياة بروست تلقى كثيرا من الضوء على أعماله، بل إنها تفسر تلك الطفرة المفاجئة التي أحدثتها في المجال الروائي.

نشأ بروست في وسط أرستقراطي، كان يترنح في نهاية القرن الماضي، وبداية القرن العشرين. وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو، الذي فرض عليه ضربا من العزلة النسبية. وفي سن الأربعين، أي حوالى سنة ١٩٠٩، حُكم عليه بأن ينزل تماما عن انعام، وبخصوصا عندما أصبحت حياته لا تتحلى من ضوء النهار.. وهكذا تقوقع بروست على نفسه، محاولا لجزار ماضيه، وإحياء ما غيى من لحظات رالمة ولكن أى اكتشاف عظيم أنجز؟! لقد تعمق القلب الإنسان واستطاع أن يكشف عن أشواقه، وأكاديبه، ومتاهاته، وبيله.. كذلك تعمق بروست الحب الحسدى، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل، حتى جميع الرذيلة. وبدون أن يتوه أبدا في التجريد، راح يغير باقتدار عما يحدث غالبا للناس ولكنهم لا يستطيعون أبدا التعبير عنه (ما أكثر العواطف التي تمرب من اللغة!!). ثم هو شاعر كبير في أعماقه، يحس في أن يروى في دائرة العمل الأدبي ما كان مقصورا من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداعية للإنسان).

في ذلك الوقت، أدرك النقاد أن تحولا جنونيا قد تم في مجال العمل الروائي، ليس على مستوى فرنسا ضحى، بل في العالم كله فقد هز أسلوب بروست الحديد للمفهوم الكلاسيكى للرواية، القائم على السرد، والحبكة، وبناء الشخصيات (الذى يمثله بلزاك). أما المفهوم الجديد الذى ألقى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداعى لأدق مشاعر النفس، ورصد حركة العواطف، وانعكاساتها على الجوارح، وتأثير الأشياء الخارجية عليها، ووجود العمل الحادثة، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بنبوءات الذكريات المتلاشية، والتنقيب المستمر عما في الأحاسيس، وإعادة نسجها من جديد..

نظل رواية «بحثنا عن الزمن المفقود» أهم أعمال بروست<sup>(٣)</sup> وهي رواية صباهية تقع في سبعة أجزاء يمكن، ترجمة أجزائها وفقا للترتيب لزمى على النحو التالى:

- ١ - من جانب سوان (سنة ١٩١٣).
- ٢ - في ظل شجيرات في عصر الزهور (١٩١٨).
- ٣ - جانب جيرمات (١٩٢٠ - ٢١).
- ٤ - سدوم وجومور (١٩٢١ - ٢٢).
- ٥ - السجينة (١٩٢٣).
- ٦ - ألبرتين الحصة (١٩٢٥).
- ٧ - عودة الزمن للمفقود (١٩٢٧).



وقبل أن ندخل في قلب المعمار الفني لرواية بروست «بحثنا عن الزمن المفقود» يصبح أن نسجل الآتي : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن «التلخيص - كما يشيع - يفسد العمل الأدبي» (حيث إننا هنا في مجال دراسة وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من «الأناء الروائي» مروراً بالأحداث والشخصيات المختلفة التي تؤثر فيه وتنعكس عليه ، وتنتهي به كذلك . وكما قيل بحق إن رواية بروست لا تكسب قيمتها الأدبية من مصورها ، بمقدار ما تكسبها من شكلها وبنائها .

لقد عدت رواية بروست إحدى قمم الأدب العالمي في العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التي رسمها الراوي - على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل - تبدو سادجة للغاية : حياة طفل ، مدلل بالفرقة ، يعتقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يقضي المجمع الرافق في باريس ، في مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج عن الزيارات ، وجلسات الشاي ، والاستقبالات ، وعندما تدهسه روح المعامرة إلى مغادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلاً حتى فيليب في إيطاليا إلا مرة واحدة . وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به . جدته ، وأمه ، والربة معجور ، التي كانت بحق أمة لتزواته المصيبة . وترغمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة في المستشفيات ، حيث يحلم بحمل الأم ، والتفكير ، والانتظار . ثم يأتي الحب ، ولكنه حب تسم بالغيرة ، فجاء أقرب الفتيات إلى قلبه : أليزتين ، تلك الجميلة التي ترصده في البداية ، لكنها تعود لتحسن استقباله فيما بعد . وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية تجاه بنات جسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من رديتها تلك ! وتتشب في أعماقه حرب تسم بالحب ، فلا يستطيع أن يبع حبيبته من الحرب . ثم يشرق بالهجر ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، لينتهي كل شيء بالسيان (أليس كل شيء خاصصاً للزمن ! ) . لكن في الفترة التي يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطاً بالإناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان منطقاً في ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شيء ، فلا بد أن يوجد شيء ما يملأ من قبضته ، وهو العمل الفني ، الذي يمكن أن يتم بطابع المخلود .

هذا هو المصون بكل بساطة . ونحن لا نكر أننا في أثناء ذلك نبقى بكثير من الشخصيات التي رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التي جرى وضعها بدقة ، لكننا نظل - على الرغم من كل ذلك - معنيين من جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحادث والحبكة ، ذات الدقة المقاطعة والمهدف الواضح

كانت الزاوية التي اختارها بروست لموقعه الروائي رواية جديدة تماماً وهي تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : تكتيك استخدام الذاكرة . وسرعان ما نقول : إن بروست لا يقيم أي وزن للكلمة الذاكرة بالمعنى العادي للمألوف ، الذي يشير به إليها بوصفها الملاحظة لأفكارنا ، وإنما يقصد به الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أي اللقطة التي تختزن

شئاً ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيقي هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة مضطربة) . وهكذا فإن هذه الذاكرة هي التي يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التي قد ظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يمكن وحده لاستمرار عمل فني . إنه أشبه بالنور الحاجي أو الإشراف Illumination الذي تحدث عنه الصوفية ، والذي يبتقي مجأة في النفس ، ويكون تلاشيه أحياناً بعصر سرعة وروده . لذلك كان لابد من احتذره بالتحليل العقلي ، كما يفضل الذهب بالنار . وهذا لأن بروست يريد أن يكون كل شيء واضحاً ، ظاهراً ، دون حوصس

في هذا التحليل العقلي ، يتم تأمل الرؤية التي شجعت عن تجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يمد كثيراً عن تحديداتها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتي مرحلة التعبير عن تلك المعطيات ، في بناء ملامح ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن الرؤية الفنية تتبر لدى بروست في مراحل ثلاث . الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلي ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة واسترسال الإنسان العادي في أحلام يفظته الخفاضة ، التي يسرّج فيها ماضيه ، ويحلم بمستقبله وما أشبه تجربة بروست في هذا الصدد سحره الصوري . وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتعبيرية

ويصرح بروست بأن «الكتاب» بالسنة إليه يمثل «كلاً حياً» tout vivant . وهو لا يقصد بذلك كتاباً يعبه المؤلف ما ، وإنما يعني كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يوجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافاً كبيراً .<sup>(٣)</sup>

للتأثير جميعاً بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا المحيط لقلنا إنه «الأنا» البروستي ، الذي يدرك برعي حاد خطوات الزمن وهي تدوس في طريقها كل شيء ، سواء في داخله هو ، أو فيما حوله من البشر ، في أثناء حمل استقبال لدى الكوتيسية دي جيرمات ، وبينما الراوي جالس وسط مجموعة الأصدقاء العلامى ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكشف أنهم جميعاً قد شاحوا ، وأن رهور أعمارهم قد دبت ، وأهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ - إنه يتمثل في ممارسة العمل الفني المرتبط بالخيال . أو - بعبارة أخرى - في الرؤية الداخلية للإنسان . ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة . كلمته الكثير ، لكنه فيها باقتناع ، مكوناً من مشاهداته مادةً للكتاب .

ويمكن القول بأن رواية «عنا عن الزمن المفقود» تعد من الأعمال التي يمكن مصورها في شكلها . والعنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان في رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتأثرة قطعاً ، والتي تأتي على قبضة الزمن ، ونسمو عن سطره ، كذلك فإنها بمثابة حج متعاقب ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويظرف بلحظات سعادته الضائعة .

وبما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسي : لحظات الوعي المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفقد قط هذا الاتجاه ، وظل يحافظ عليه ، وسمى بكل الوسائل المصيبة لتعريفه : النهضة واللغة ، والحركة ، والموضوعات ، والزخارف ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر .

يقول جورج برونه G. Proust إن عالم بروت يستع في دوائر ، من كل الجهات ، وفي نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول راو لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المهر من الذكريات أوفيقه . لكن هذا العالم بصر هو بمثابة سحبه ، حيث يبدأ في مشاهدة العالم من خلال بوابه الضيقة ، وعندما تفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السحن ويتسع ، لكنه يظل سحبا .

ومع ذلك ، هي الحجرة الأخيرة ، تفتح نافذة صحنه ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلي الذي يحمله كل منا في أعماقه .<sup>(١١)</sup>

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى بروت . وهو في هذا التلميد وفي الأرميه Mallarmé ، الذي يرى أن الصدفة - التي تلعب دوراً أساسياً في العمل الأدبي - هي التي تمنح دائم فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تختوى على اللامعقون L'absurde . وقد بدأ بروت غير عالم بما سيؤدي إليه «عنه» ، لكنه ظل - على الرغم من العظمة ، والمتانة ، والصحيات - ممسكا بالخيال في يده ، ذلك الخيط الذي غزل له ذات يوم في صورة حلس intuition وقاده إلى أن يلتصق - كالمطيس - بذكرياته للتأثير وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها في محار محدود للعالم

ولكن يكون الكتاب حيا ، لابد أن يضم بطابع عضوي ، أي تتناسق كل جرتية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعني أن تسرى في خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتشبيه هنا لبروت) فيتوقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتتاسق الأعمدة ، ويمكن المديح ، ومساحة الفضة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كلاً متكاملًا . وأنه قد أصيب إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة

وهنا نبرر لدى بروت فكرة مهمة للغاية ، وهي فكرة أن يشيد المهندس بناء ، ثم يأخذ - لها بعد - في محو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أنها كأنه عمل عضوي . وإذا فنعن هنا أمام نوع من إضفاء الخطأ ، وليس شيئا . يقول بروت لأندريه جيد A. Gide . «لقد كرست كل جهودي لبناء كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة ، فنت بإزالة كل الآثار المزعجة ، للتبقي من عملية البناء» .<sup>(١٢)</sup>

ويرد بروت على بول سوداي P. Souday ، الذي قال عن روايته إنها «عديمة» ، قائلا : «إن آخر فصل من آخر جزء كتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ، وكل ما بين الفصلين كتب بعد ذلك» .<sup>(١٣)</sup> وإذا فنعن هنا أمام نفس الموقف الذي يحدث في أصلية الكشف العلمي ، أو الاختراع : حدس مفاجئ ، يسطع نحوه في داخل الإنسان فيكشف له الأشياء دفعة واحدة ، ثم تأتي بعد ذلك التفاصيل من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه في البناء المفترض .<sup>(١٤)</sup>

وعندما يحاول بروت أن يفسر لريتير Riviere معمار حبه ، يقول : «وبما أنه بناء ، فإنه يخترى بالضرورة على ككل ، وأصدة . وفي المسافة التي تضع بين كل عمودين ، يمكن أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة» .<sup>(١٥)</sup>

وفي محاولة تصوير مجمل البناء الروائي لدى بروت ، يقترح جورج كاتاري G. Cattaui أن يعد الجزء الأول كله من السابعة «من جانب سوان» بمثابة الافتتاحية في العمل الموسيقي ، أما ما يُعنى المكان ، هما الجزءان الثاني والثالث «في ظل قنات في صر الزهور» و«جانب جيرمات» .. وأما بالنسبة إلى الزمان ، سيد الرواية كلها ، فإنه يشيع في باقي الأجزاء ، بوصفه نوعاً من التصور المسبق للعهد القديم (التورة) ، حيث نأخذ العلاقة بين مارسيل وأليزيت طابع الشد والحذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يمتد ، ثم يعود مرة أخرى بين شارل سوان ، وأوديت .<sup>(١٦)</sup>

ونواقع أن بروت في نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد اتبع نوعاً من الخطأ الخفية ، التي نحرص - بالكشف عنها في النهاية - قدراً من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوحيح الأخير .

هناك إذن خيط أصلي يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء

وهكذا يحل الفرض محل التاريخ. وبدلاً من أن «يقص» الروائي، فإنه «يطلع» الآخرين على مآلبيه. كذلك فإن بروسيت يلجأ في روايته النتائج الزمنية بالمفهوم التقليدي للرواية، ويحصر عمله حيث لا «تصير» عن المعنى الغامض أو الخفي لحواشي الوجود، وكل ما عليه هو أن يستثير فقط الأعياق النائمة، ويحسّ بضهرة، ويتناقص حول الفوهة، ويتحسس ما هو عريض في داخلنا... هذا يتخلص الكاتب - كما يرى ما لارمييه - من عجزه، لينتد في صيرورة عمله الفني (١).

وقد ثبت تاريخياً أن بروسيت كان شديد الإعجاب بدانتي، صاحب «الكوميديا الإلهية» (١١) وإذا كان الشاعر الإيطالي العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء، يحتوي كل منها على ٣٣ شبيداً، وفي كل شبيد عدد يكاد يكون موحداً - بالإضافة إلى شبيد ختامي، لكني يصر إلى مائة شبيد) فإن الروائي الفرنسي الممجب به، يحس مثل هذه الخطة في التقسيم (سبعة أجزاء، تحتوي على ١٥ جزءاً) بتعدد عناصر الديكور. لقد كان بروسيت يدرك جيداً أن عملاً مثل عمله يحتاج إلى معيار زمني، ولتحطيط محكم، لا تظهر - للوهلة الأولى - عناصر الصعقة فيه.

ومع ذلك، فمن الممكن جداً، وبدون أدنى تعسف، أن تقوم مقارنة بين عمل دانتي وبروسيت: ألم يكن بروسيت - هو أيضاً - شاعراً، وبطلاً قام ببحثه الكبير عبر دوائر المعانيات، وجهامة المدن الملعونة، ثم عبر مطهر العبرة، وجد نفسه يتنقذ إلى جنة الزمن العالمة؟! وأيضا فإننا نجد لدى كل من بروسيت ودانتي، أن التركيز ينصب على الوحدة الدلالية أكثر مما ينصب على الدعامات التكبيكية للعمل الروائي.

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع في كتاب واحد، حياته كلها، وأحلامه كلها، بعد أن عرف كيف يحول أفكاره إلى حلم دائم،

#### • هوامش

(١) هذه هي الترجمة التي فصلتها لمتروا الرواية. فالتصغير العربي «محا» عن... يكاد يكون مسارباً كما نحاوله الفرنسي *A la recherche*، الذي يعني الاستمرار، وعدم التوقف في حين أن ترجمته الثانية بالبحث عن... يحسد للمعنى، ويحسد ما كنا نخطر حول هذه النقطة مقالنا بعنوان «مسألة الزمن عند مارسيل بروسيت». مجلة البيان الكويتية عدد ١٤٦ - العدد ١٦٤ - نوفمبر ١٩٧٩

(٢) ترك بروسيت مجموعة مخطوطات، ومراسلات، ومرجيات إلى الفرنسية، حينما أن شيرعنا إلى أممها، بعد ترجمة عناوينها الملائمة والآيات (وقد ورد مراراً في الموسوعة العربية الميسرة، مادة «بروسيت» على النحو التالي «الأفراح والفرح» - معارضة ومعارضة - جان سانسويل - عدد سانت بيتر

(٣) G. Cattan, Marcel Proust, P. 81 - Paris 1938  
وقد اعتدلت بصورة أساسية في دراستنا هذه على هذا الكتاب.

(٤) Correspondance Générale III, 308, Paris 1930-36.

(٥) Marcel Proust, Paris 1927, P. 43

(٦) انظر د. محمود قاسم، الخيال عند يحيى الدين بن عربي

وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الحميلة مروراً لاسمحى.

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يجمع عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة. ولها يتعلق بروسيت، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته سمياً باطنياً - بالمعنى الفلسفي للكلمة - لايم تفسيره إلا في نهاية العمل نفسه. (١٢)

لقد أنشأ بروسيت فنه في شكل نظام مطلق، ولم يتم شيئاً أكثر من أن يجترح بروايته، حيث يجد فيها ذاته، ويوه فيها معاً. وقد كان مؤلف الرواية وطلها وشاعدها، ذلك الذي يقول «أنا»، هو بروسيت نفسه. وهو عندما يحدث حبيته أليزيين فإنما يمدح نفسه مشامياً وحده، ومحاولاً في الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين!

ومن الحق أن يقال إن بروسيت كان يترك «البيكروغوب» لشخصيات إنسانية أخرى، ذات تعبير مختلف، ومتناقض، لكنها في هذه الحالة أيضاً تكون مع صورتها الداخلي. والواقع أن شخصيات بروسيت تقف في منتصف الطريق بين شخصيات وليم جيمس، وشخصيات غراي كامكا (١٣)، فولوجانيا المتعاقبة تقترب من الصيغة السلية لدى الأول تارة، ومن النفس اليائس لدى الآخر تارة ثانية.

لقد لاحق حب الموسيقى والمعار بروسيت، حتى في خطوات يومه الخاطف. وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيراً ما كان يسمع في أحلامه هناك، أو يرى كاندراية. ولا شك في أن قارئ روايته «بحثاً عن الزمن المفقود» تدعشه كثرة التصيلات التي ترتبط بتلك الأماكن المعمارية التي رآها وهو صغير، والتي استمر لها في نفسه أبليج الأثر.

ويعترف بروسيت بأن للندن التي وصفتها في روايته (كومباري، بالييك، دونسير، باريس، جنيسيا) ليست إلا «أرملة تحولت إلى أماكن»، وهو يوصينا بالأبحاث عنها في الأدلس، لأنها وبهده الإبداع الروحي، الذي يمثل لدى بروسيت الشكل الوحيد للطفقة الإنسانية التي لا يشوب نتائجها أدنى قدر من العث.

Correspondance Générale III, 308.

(٨) Cattan, Marcel Proust, P. 83

(٩) Les Chemins de M. Proust, P. 98 Neuchâtel, 1956.

(١٠) Cattan, P. 93.

(١١) في سنة ١٨٤١، عاد دى بيلوى من إيطاليا، وتحدث كثيراً مع بلزاك حول الكوميديا الإلهية لدانتي. ومن هذه الأحاديث، استلهم بلزاك صواب كتابه «الوحدة السارية» في «الكوميديا الإنسانية». وسرور أن بروسيت كان قارئاً شغوفاً لهذا انظر Louis de Robert, Comment abrita M. Proust, Paris 1925, P. 37.

(١٢) Cattan, P. 96.

(١٣) انظر الدراسة القيمة التي كتبها أليكساندر حوال أعمال كافكا، وأهمها رواية القصر، والتي قلنا بترجمة بعنوان «الأمل والفلاستور» في أعمال كافكا - البيان الكويتية من





# المنقول

## في قصص

مؤلفات المنقول مشورة في أجزاء ثمانية مقالات نجدها مع بعض القصص القصيرة في أجزاء «الطرائف الثلاثة» ، ومجموعة قصص قصيرة في «الميراث» وأربع قصص طويلة هي «ماجدولين» و«الشاعر» و«في سبيل الناج» و«الفضيلة» .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى «موضوعة» ، كما يسميها المؤلف نفسه . القصص التي ألفها المنقول ، بعضها خيالي ، يذهب كاتبها أنها حلم جاءه في المنام ، والآخر يصفه علينا المؤلف بأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن فالمؤلف موجود في هذه الكتابات ، لا يصفه كاتبها فحسب ، يملك بالقلم ويحدث قارئه بكل ما له المكتوب ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخصيات الروائية ، له دوره في تحريك الأحداث . يحدث إلينا المؤلف في هذه القصص التي لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يواجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التي تخط وتعود ، ولا تبلى من سردها هذه الأحداث المعية إرشاد جمهوره القليل إلى الطرق الصواب .

## ليلى عنان

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعي نستطيع تصبف قصص المنقول في مجموعتين : القصص التي تدور أحداثها أمام عين مؤلفها ، في عالمنا المصري المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التي تدور أحداثها في بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .

هناك إذن قصص «موضوعة» ، كما يسميها المنقول نفسه في مجموعة الميراث ، تقع فيها شخصية المؤلف حائلا بيننا وبين شخصياتها ، وكثيرا ما يطمس صوت هذه الشخصية المتحدثة على سائر الأصوات ، وقصص «مترجمة» لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف - مع ذلك - أنه حاصر ، لأنه هو وسيتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معاني الكلمة ، فالترجمة تعني أن هناك مرجعا وقد نكون شخصية الراوى في هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن بظلي للترجم حاصرا بلغة العربية التي تتيح للقارئ معرفة ذلك

وقد كتب المنقول مقالاته بنفس القلم الواحظ الذي حكى به قصص شباب مصري حاصر المؤلف لحيته ، قصصها علينا لتكون درسا سترشد بحكمته . ولكنه عندما ترجم قصص المرام العربي وقتها ، استلهم القصة الواقعية العربية حيادها الفاعلي ، واحتج من أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف في هذه القصص ، التي بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والمجيب أن المنقول ، الذي أصّر على إثبات ذاته في كل قصصه «الموضوعة» ، قد أحفل - في ترجماته للقصص القصيرة - بشخصية الراوى حتى وإن كان لها حضور في النص الأصلي . هذا ما يفانينا في قصص «الشهداء» و«مذكرات موهبت» مثلا ، كأنه يتخلص من الراوى الذي تفرضه عليه صيغة «المقدمات» العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربي فتدور أحداثه في أوروبا ، وكأنه يبنى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .



تحوّلت خطبة الفس وتبرّته للدين إلى اتهام طويل ، يصرخ به العاشق ، ويسد فيه ندين يحرم متعة الحياة والتقاء الأحياء ، في محصورة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة ، في حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثلاث عشرة صفحة ! والكاهن في قصة المنظوطي ، لا يرد على الشاب ولا يبرئ الدين من كل ما اتهم به هذا الشاب في ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق « اعمر في ذبي ... » لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين بريء من هذا التعت الملقى القاتل على نحو ما نقرأ في القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة المنظوطي إلى النتيجة المكينة تماماً لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية لـ « شاتوبريان » . وقد حمل المنظوطي المذهب الكاثوليكي للدين المسيحي ما هو بريء منه .

والقصة ثابته قصة « آخر آل بني سراج » ، لـ « شاتوبريان » الفرنسي أيضاً ، وهي تحكى عن عودة أمير عربي إلى نسيانها بعد أن خرج العرب منها . وينتق هذا الفن بقناة من بنات الحكام المسيحيين المحدد للبلاد ، ولا تعرف هذه البنية حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن تقع في عرامه ، فيحاول كل منها جاهداً اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منها لا يرضى بعبادة دينه . ثم يترك كل منها الآخر يائساً حتى لا يكون سبباً في خيانة حبيبته لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المأساة في قلم المنظوطي إلى قصة « الملك كرى » ، حيث ينشئ أحد النبلاء بالفارس العربي مسجونته دوراً بتحرير البنية الأسبانية على ترك دينها ، كيف يقنع على الفارس المسلم ، ويساق أمام محكم التفتيش حيث يطالب بالتخلي عن دينه . « فطار العصب في دماغ (الأمير) ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القعدة وقال ... ما أراد له المنظوطي ضد المساواة ! وقد أراد له المنظوطي أن يموت أيضاً بسيف جلاديه . وتظهر الكيسة ظالة في حكمها هذا ، كما رأيناها ظالة في اللطافة بعنصرية البطلة في قصة « الشهداء » . وكانت خطبة الأمير المسلم صيغة عنف خطبة العاشق في قصة « الشهداء » .

وقد طرأ هذا التعبير نفسه على دور الكيسة ورجائها في قصة « بول والمرجوب » ، هبها يرى قسا طياً يلعب دوراً لا يكاد يذكر في حياة بطاها عند « برنارد أن دى سان بيير » ، المؤلف الأصل للقصة . لكن هذا نفس يتحول في ترجمة المنظوطي إلى رجل قاسى القلب ، لا يسه إلا إرضاء المعجور الثرية التي تبعد فرجينى عن أهلها وحبيبها . وأيضاً فإن يقوم باندور الرئيسى في التأثير على أم فرجينى ، التي تنساق وراء بريق مال ، وترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السحر قلب شاب من عرفا نعم حب الطاهر ورعها في الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهي في طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على نرواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المنظوطي المرحوم كان يغير من النص الأصل في ترجمته كلها عرض لقس ، فكان يحمله أكثر مما يحمل في الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلف « رواية » آخر آل بني سراج ، لا تخفى أصلاً على أي إشارة إلى محاكم التفتيش أو القساوسة .

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء على رجاء الدين المسيحي ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص - التي أشرنا إليها من قبل - قد جعلتنا نتوصل أيضاً إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ودرسم واحد لميكمل يحتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث في النقاط التالية :

- طفلان يتحباان في عالم الطفولة البريئة ، وكأنها أحران .
- يقع المخطور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف في الدين المسيحي . وليس هذا مجرد تعبير مجازي ولكنه - على وجه التحديد - ما يقوله بطل قصة « الينيم » التي تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع في سائر القصص المترجمة .
- يعرف هذا الشاب وحبيبته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع الحال الذي يرمي بهما إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لها حلمها ، إذ يجتمعان في القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع في الحياة .

وتختلف الشخصيات والتعاضيل ، وتختلف البيئات بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط . حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جليدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة .

وعلى سبيل المثال نطلب الغاية « مرجوبيت » من عاشق الحديده « أرماني » أن نسيا عن بعد . فيكون ظاً مثل الآخر . وسأرى هذه الرعدة الحديده على مظلة قصة « ألكسندر دوماس الابن » . إلا مبرر واحداً ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذي يسبق زويدة الرعدة الحارقة التي تحول بجنة البراءة الطفوية إلى جحيم الباصحين الراغبين في الزواج . ولا تكون أسمة « مرجوبيت » المعجبية هذه أكثر من سطرين ، ولكنها يفيان بالعرض عند المنظوطي حتى لا يشد أبطال قصته المترجمة « الضحية » عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث في صيغة مختلطة . قد تكون أكثر وضوحاً . على الصورة التالية :

- ١ - الحب العفيف في جنة البراءة والطفولة .
- ٢ - شيطان الرعدة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .
- ٣ - الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بهما عقاباً على رغبتهما في الزواج .
- ٤ - يأتي الموت حلاً لجميع المشكلات ، « مصداق ينهي » ويتم اللقاء للشود في القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانهما من لقاء الجسد . ويحقق ما كان يميز الجنة من لقاء روحي لا يعرف لقاء الأجساد ودمها .

### الكيفية السببية

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «البنم» ، التي نجد فيها ملخصاً مثالياً للسببية التي حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة في ثقتها إلى النعمة العريفة ، أو ملخصة مثل «مذكرات مغرقت» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «الشهداء» .

ولم يتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها في الواقع تنتمي إلى القصص المترجمة ، فقصصها الأول مشوش من رواية «مرفعات ودرج» . وبما أنها تنقل بتصرف «هاية مصرية» «رومي» وجوليت .

بقيت هناك قصتنا «الحجاب» ، و«الهاوية» ، اللتان تقع أحداثهما في مصر ، ولا يعرف لها أصلاً عربياً على الإطلاق . وقد استبعدت بعض ما كتب في النظرات . كما سبق أن استبعدت ما ترجمت وبشر فيها لأن مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التي تفقد في هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب وأبية التي تبنيها من مؤلف ، بدرس فكرة بذاتها في مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذي نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ ولصحي في هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موصوعاً» فيها ، فقصصنا لذلك استبعدنا ، ولو إلى حين . وهي ، على كل حال ، لا تناقض في تعصبها ما توصف إليه من نتائج دراستنا لقصص الميراث

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جنباً منها بشر من قصص قصيرة في هذه المجموعة وفي الروايات الأربع المستقاة ، التي عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموصوعة» ؟ كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذي يرفض به المنهج ثارة ، والأديان ثارة ، والقدر ثارة أخرى ، الوصول إلى دينه السعيدة في الزواج ، كأنه المحرم الذي لا ينبغي أن يناله محنوق على وجه الأرض ، لأن السماء بها ثأبها ، هذا المحرم الذي تدور حوله القصص «الموصوعة» التي تقع أحداثها في عصر مؤلفنا ونحت بصره ، إن صدق قوله ؟

تتلخص قصة «الحجاب» في جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوربا وما يذكر من أمره شيئاً ، حيث فيها يصنع سبيل ثم عاد ، وما بقي من كتابه شيء» . ويبدو المتعلوطي في صفحة كبيرة المنقطع . «التعب الذي طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقلب من طاهر» ( .. ) وعاد بقلب ملقى مدحول » ، وكانت حياته في أوربا سبب هذا التطور الحاد في شخصيته .

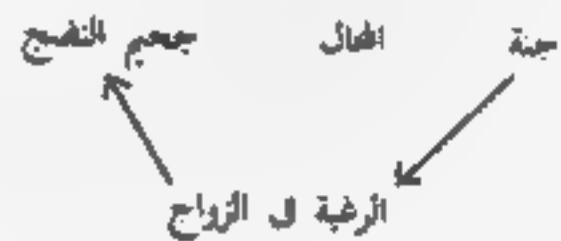
وتتلخص أحداث القصة في أن ذلك الفلان صديق المتعلوطي جاءه يوماً يشكو إليه زوجه التي ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج التحرر الذي يريد للمرأة المصرية ، مؤكداً «ليس لي في خيالي ولا أمل واحد هو أن أعرض عيني عن أفتحها فلا . لي برهة عن وجه مرة في هذا البلد » ولكن روحه رفض أن يحقق له مظنه ليكون «ون هادم لهذا البناء القديم الذي وقف منذ دون سعادة الأمة وارتد لها دهر طويلاً» . «الحجاب في نظر «فلان» هذا هو الموت والحدود ( .. )

(ولم نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا السابق ذكرها ، من أن لعمة السماء التي تلاحق آدم ، ورفض الرعية الجسدية حتى إن كانت في إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد ، علا علاقة لها بترائنا ، لا المعنى منه ولا الإسلامى )

هذه النقاط تلخص مرة أخرى في معادلة بسيطة جداً ، من خلال تلكلمات صمها التي استعملناها لشرح المعنى الذي نسير عليه كل قصص «الموصوعة» المترجمة :

براءة في أحده — الرعية عند البلوغ — العذاب نتيجة لهذا لاثم — الخلل في الموت

وستصبح فصل عنصرين أساسيين لهذا السلسل .



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مقر للبلوغ فيها من العذاب ، فيها ينبغي أن يكون قانون الطبيعة الأولى الذي «يجوز» الطفل والطفلة إلى متى وشأنها لها أحاسيس جسدية باضحة ، فيكون الزواج حل المخرج الطبيعي للمنفق الوحيد لحبها الشديد . ويصرخ بطل قصة «الشهداء» مؤكداً أن هذا هو قانون الطبيعة يجب الذي يرضه الله عز وجل هبواته كلها ، فهذا يحرم عليه وعلى حبيبته .

وقد يسأل القارئ المتعلوطي نفسه لماذا حرم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه الهبة الطبيعية لحبها ؟

أريد من قارئه أن يثور مثلاً جعل بطل قصة «الشهداء» يثور ، مع أن النص العربي لا يتضمن هذه الثورة أصلاً ؟ أم تراها ثورة المتعلوطي نفسه على وصح يراه ظالماً ، ولا يهم له مبرداً ، فيمكن تصويره مراراً كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التي تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموصوعة» التي لا تبحث المشكلة الفرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى ليمجب القارئ لهذا الكاتب الذي لا يرى العرب إلا عاشقاً لا يستطيع الزواج من حبيبته ، ولا يرى الشرق إلا زوجاً مصطليها بزوجته

إذا نظرنا في الميراث وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة . بعضها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موصوعة» ، آخرها قصة «الحجاب» وهي ، كما نجتربنا مؤلفها ، «على سن قصة أمريكية سمى . «صراخ القبور» . والمفروض أنها تحكى حلاً للمتلوطي ، يصور فيه الإنسان للإنسان ، وتقع أحداثها في عالم لا وجود له ، مادامت قد وقفت في رؤية «نحن» ولكن جوها العام وأحداثها تذكرنا بالعالم العربي من عصور الوسطى . عندما كانت سلطة رجال الدين في أشد حدة . وهذا فقد دخلها في نطاق القصص المترجمة التي تدور حول . خارج مصر . خصوصاً أنها تشتمل على البنية صمها التي ميرت عنصر مترجمة كلها . وتقع بها نفس الهجوم السام على رجال

وجدى عليه . إلا أن الأمة كانت على باب حطير عظيم من أحطرها ،  
تقدم هو أمامها إلى ذلك الحطير وحده . فافتحه . فمات شهيدا ،  
فجث هلاكه . إن المخلوطى الراوى محمد الله على سلامة وصحة من  
الخطر العظيم من رجع أصحاب الذى كان يعنى - بلا جدال - تحول  
المرأة إلى عاهرة تتردد على «بيت رية» - كذا حجتا عنها الحجاب الذى  
بها إلى الهاوية . وهذا ما فرره الزوج عنه قبل وفاته حين قال : « نعم ،  
إنها قتلتى » وبكى أن الذى وصفت لى يدها لغير ردى أعمدته فى  
صدري . فلا يسأها أحد عن دوى »

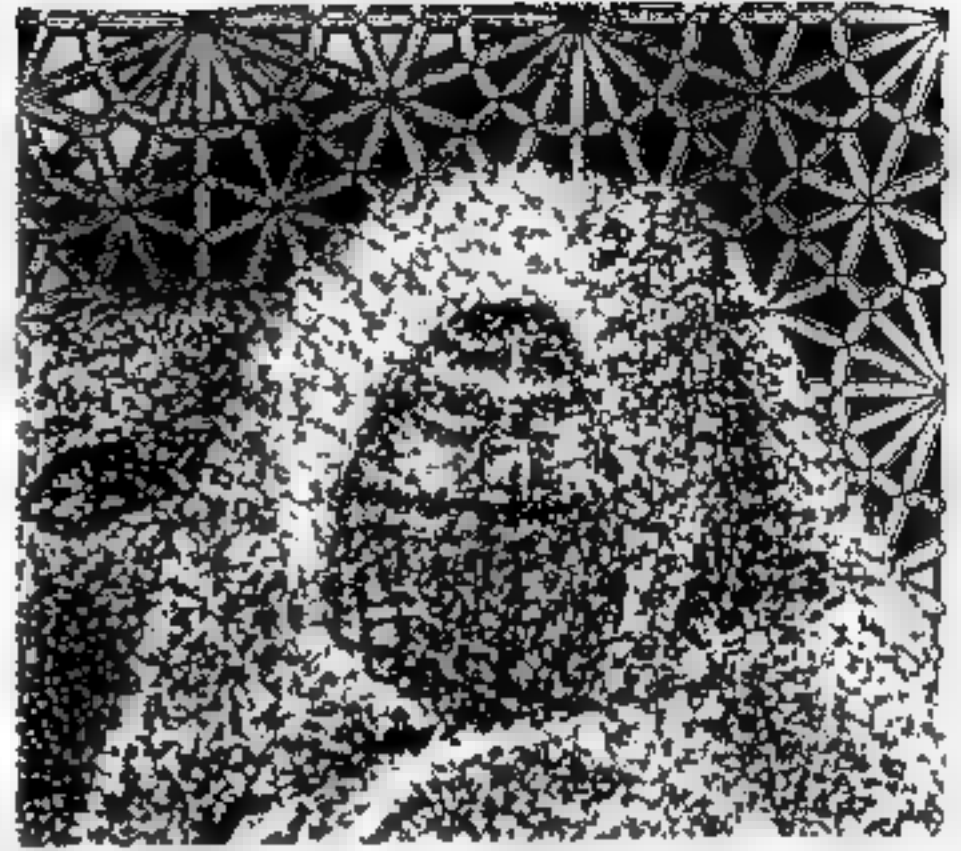
« البت سقى . وانزوجة روحى . والصديق صديقى . وإن الذى  
تحت باب بى لصديق لى روحى . فلم يدب بى أحد سوى »

وهالوية . هو عنوان ذبقة قصص المخلوطى «الموصوعة» . فى  
مجموعة القصص التى يدرسها . وهذه الهواية يقع فيها «هلال» آخر  
من أصدقاء الراوى : كان شابا مختارا . «لا تحب صورة من صور  
الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أصبحت لى فى وجهه» . ولكن  
الظروف أبعدت الراوى عن القاهرة لعدة سنين . وعندما عاد ، وجد  
الهال قد تغير كلية

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكانه) مرة أخرى ،  
دم المظروود من الحنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر .  
ونزلت إليه زوجته «أن يعود إلى حياته الأولى التى كان يحياها سعيدا بين  
أهله وأولاده» .. ثم كان اللعب بالورق ... حتى فصل إلى تلك الهاوية  
التي بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوى أن ذلك الرجل القبور «الصينى»  
بعرصه وشربه أصبح لا يزال أن يحصر معه أصدقائه إلى المنزل ، «بدين»  
نقول صميم زوجته البائسة : «دورما حدق بعضهم فى وجهى أو حاول  
يزع خمارى على مرأى من زوجى ومسح فلا يستكر أمرا» . فأمر بين  
أيديهم من مكان إلى مكان . وربما فررت من شرب جميعه .. «عادا»  
عانا نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك ؟ كان طبعيا أن يفقد  
«هلال» ثروته . وقد رأى المخلوطى أن يفقد فى صفحات طويلة .  
يستخلص منها هذه النصيحة : «إن كل ما يعيبك من حياتك هذه هو  
أن تطلب فيها الموت» فاطلبه فى جرة سم تشرب دفعة واحدة . «  
ويتأكد نشيئا «هلالا» هذا بأدم الذى سقط من جنة الدين المسيحى  
حين رآه يقول لواعظه الراوى : «إن السعادة سماء واشقاء أرض» .  
والتزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد ربت قدمى  
على حافة الموت فلا قدرة لى على الاستمساك حتى أبلغ قعرها ( )  
ومادمت قد جعلت فلا حيلة لى فيما قصى الله . «ويطرد «هلال» البائس  
من عمله ومن منزله ، ولكن زوجته - تقف إلى جانبه ، «تنظر إليه نظرة  
الأم الحنون» ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وصفت هذه الزوجة وهى فى حال يؤسها  
هذا طفلا فقضت حمى للنفاس عليها . وجس الزوج ، وأصابته حالة  
«عوطى» فى تراجع صبر ابنته الوليدة فماتت كذلك . «وما هى إلا  
ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقيدا مغلولا فى قاعة من قاعات  
«نجارستان» . فوارحمناه له ولزوجته الشهيدة ! ..

والأحداث قليلة فى هذه القصة المأدبة ، والوصف فيها بطول



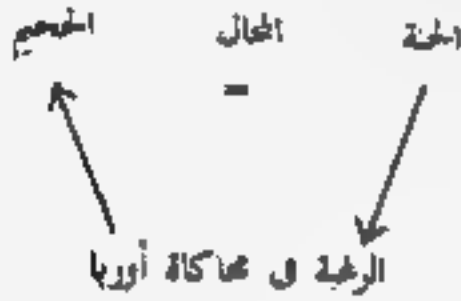
ومفردة الآخرة

ويستعد المخلوطى فى الحديث المباشر ، لتعرف ما رده عن هذه  
«المصائب» كما يسميها «لورد على من حديثه ما ملأ نفسى حزنًا»  
ونظرت إليه نظرة الراحم الرأى وقلت ... «وقال الكبير» «الذى» إن  
عرصه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة  
بأكملها ! ويستخلص من هذا الدرس فى ضرورية «تجديد» المرأة  
المصرية . هذه الفقرة : «.. إنك عشت فترة طويلة تسمى «سجن»  
لا حجاب بين رجائها ونسائهم ، فهل تذكر أن نصك حدثك يوما من  
الأيام وأنت فيهم تطلع فى شئ مما لا تغلظ عليك من أعراس سائهم  
فنت ما نطيع فيه من حيث لا يشعر ما نك» ، ويبنى المخلوطى  
موقعه مؤكدا «وربما المرأة الأوربية الحريثة المتعينة فى كثير من  
مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأردتم من المرأة المصرية  
الصغيرة لسادجة أن تترك لرجال برورها وتحتفظ بنفسها احتفاظها»  
«وكل سات يربع فى أرض عبر أرضه ، أو فى ساعة غير ساعته .  
بما أن ثيابه لأرض فتلفعه . وربما أن يشب فيها بفصلها»

صد داك ما راد القى على أن ائسم فى (وجه للمخلوطى) ابتسامة  
المرء والسحرية ، وكانت القصة يسميها . «وما هى إلا أيام قلائل حتى  
سمحت اناس يشهدون أن فلانا هلك المشرق منزله بين نسائه ورجاله»  
ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا ندرى كيف وجد الراوى  
عنه أمام بيت صديقه ، «وقد مضى الشطر الأول من الليل» ، ومعه  
شرطى . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجته ، وقد  
وجدوا رجال الشرطة مع رجل «فى مكان من أمكنة الرية» ( ) فى  
حان عبر صالحة ( ) «هى» ( ) امرأة عاهرة ، لا نجاة لها من  
عقاب «العاهرات» . ويكون المواجهة الثانية الرجل لهم مع الزوجة  
هو «أحد أصدقاء الزوج» . وعند ذلك يصاب الزوج «بحمى دماغية  
شديدة» . لكن المخلوطى الراوى لا يبرح المكان ، بل يعنى بعالج  
صديقه هذا كالابن البار . ولم يتركه إلا فى القبر ، بعد أن دفعه يده .  
وعاد ليفص علينا هذه الأحداث . مؤكدا فى نهاية القصة «لا يكون



كانت هناك الحنة — ثم كان استكشاف بطن الحياة الأوربية  
— ثم كان المذابح نتيجة للرغبة في التخليد — ثم يكون الخلاص في  
الموت أو



وإذا قد وقع المخطور هنا ، مثلاً حدث في سائر قصص المفلوطين  
الترجمة .

ولكن المخطور قد تمثل في هذه القصص في تحول الحب الأخرى  
عد اللوع إلى رغبة في الزواج ، في حين أنه في القصص الموضوعتين  
يتنحصر في أن البطل يرغب في أن يعيش حياة وفق للسط لأوربي ،  
حيث يقطع الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند لرجل .  
والمفلوطين بفوقها صراحة لبطه في قصة «الحجاب» ،

كانت المرأة ، وهي محبة ، كأب الأخت التي لا تدسها رغبة  
من رجل ما هو إلا أح لها ولكن إذا ما سقط حبها الحجاب ، تحولت إلى  
جسد يثير الشهوة الحسية لدى أي رجل يظر إليها .. فتتحول بذلك  
جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المخطور حين يعرف الرجل  
الرغبة الحسية ، وكان قبل ذلك يحبها ، وكأنه الطفل البريء الذي  
لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت حبه فلا يتركها  
لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الحنة إذن متحفة عندما كبر كل بطل من أبطال قصص  
الترجمة مع فتاة لم يشر لحظة أن رغبة جسدية تجلبه إليها . وفي  
القصص «الموضوعة» ، كانت الحنة متحفة عندما تجاهر المجتمع هذه  
المرأة المظنة التي لا تثير أي رغبة في الرجال لأنهم لا يرون فيها شيئاً .  
وكل القصص المترجمة منقولة عن «أوربا» التي تفت وراء صباغ الشباب  
المصري ، إذا ما حاكها في تقليدها وأماط أخيرة في محاسنها ،

«أوربا» ، في قصص المفلوطين ، هي الرغبة التي تكون نتيجة  
الوحيدة هي الخروج من الحنة ، ولطمع البؤس والشقاء حتى الحادية ،  
فاللوت

وقد عبر المفلوطين عن هذا بقوله عن بطه في قصة «الحجاب» ،  
إنه ذهب إلى أوربا «بوجه كوجه المدراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه  
الصحرة النساء تحت الليلة الماطرة»

هذا ما تقوله قصصه في معادها الظاهر ، وفي بنية أحداثها  
وعلاقات شخصياتها من الداخل . هذا ما يوحي به طام المفلوطين  
القصص إلى قرائه . وقد اتقى من الآداب العربية كل القصص التي تعيد  
نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت طاهرة

شرح الخال الذي وصل إليه هذا البائس الذي خرج من الحنة ، وكانت  
صحة نسوة تمثل الشيطان الذي دفعه إلى الحادية «أما «الحادية» ، فهي  
ما عرفناه من القصة السالمة ، عندما رأينا زوجاً يقتل أن تظهر روحه بلا  
حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طامع أوربا وسفور المرأة  
فيها

والقصتان مختلفتان في ظاهرها ، فالأولى قصة زوج أراد تحرير  
المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرفته حياة اللهو  
والخمر ، فالت زوجته بؤساً وحزناً . ولا ندري أي الطائفتين أشد ،  
عقاب الزوج الذي كان السبب في موت زوجته قبل أن يقتل بنفسه  
طفله . أم عقاب الزوج الذي وجد زوجته مع صديق له في وضع شائن  
ولقد مات هذا الزوج ، في حين ذهب الآخر إلى حيث لا رجعة للطفل  
والإفراثة ، فكان ذلك ضرباً من الموت كذلك ، يحل على الأقل مشكلة  
الاستمرار في مجتمع طعن في أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا  
رأى المفلوطين ، وهكذا قال في هاتين القصتين .

وتبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من  
الزوجين ، وكأنها كانا في الحنة بعينها . ويقول المفلوطين في القصة  
الأولى

«ذهب بوجه كوجه المدراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه  
الصحرة النساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب تقى ظاهر ، يأس  
بعمو ويستريح إلى المدبر ، وعاد بقلب مفلوطين بهنول لا يبارقه  
السطح على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وتحالفها»

ويصف المفلوطين صديقه «فلانا» قبل سقوطه في الحادية قائلاً

«عرفت «فلانا» (...) فعرفت امرأة ما شئت أن أرى خلة من  
خلال الخيزر والمعروف في ثياب رجل إلا وجدتها فيه ، ولا تحيلت صورة  
من صور الكمال الإنساني في وجه إنسان إلا أصامت لي في وجهه ...»

ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما  
يبحث كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت .  
ويذكرنا هذا بما حدث «للبنيم» ، بطل القصة «الموضوعة» . التي  
فتتح بها المفلوطين مجموعة قصصه في كتاب «العميرات»

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلاً : «أست بها أنس الأح بأنحه ،  
وأحبها حباً شديداً ، ووجدت في عشرينا (...) السعادة والعبطة  
(...) مكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها ، ثم يقع المخطور .  
فيهرب بعيداً عنها ، ويصف حاله الجديد قائلاً . «وهكذا فارقت المنزل  
الذي سعدت فيه حقبة من الزمان مراق آدم جتته ، وخرجت منه شريداً  
طريداً حائراً مكتاعاً ، قد استطعت على المغموم والأحزان . فراق  
لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لحلته ، وغربة لا أحد عليها من أحد الناس  
مواسياً . ولا معيلاً»

كان كل شيء جميلاً ، وكأنه جنة رصوان ، ثم انقلب صفاً كل  
هدد «بها» وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ  
حلاً إلا في الموت الذي يحل كل المشاكل ويربح كل النصوص  
ويستطيع التعبير عن هذا التسلسل الحتمي في الصورة التالية

مرورها الطبيعي الذي لا غصاصة فيه .

هل يبنى هذا أن معرفة الشباب المصري لأوروبا تشبه معرفة الطفل  
لرغبة حين ينمو فيصبح شايًا راعيًا في الزواج ؟

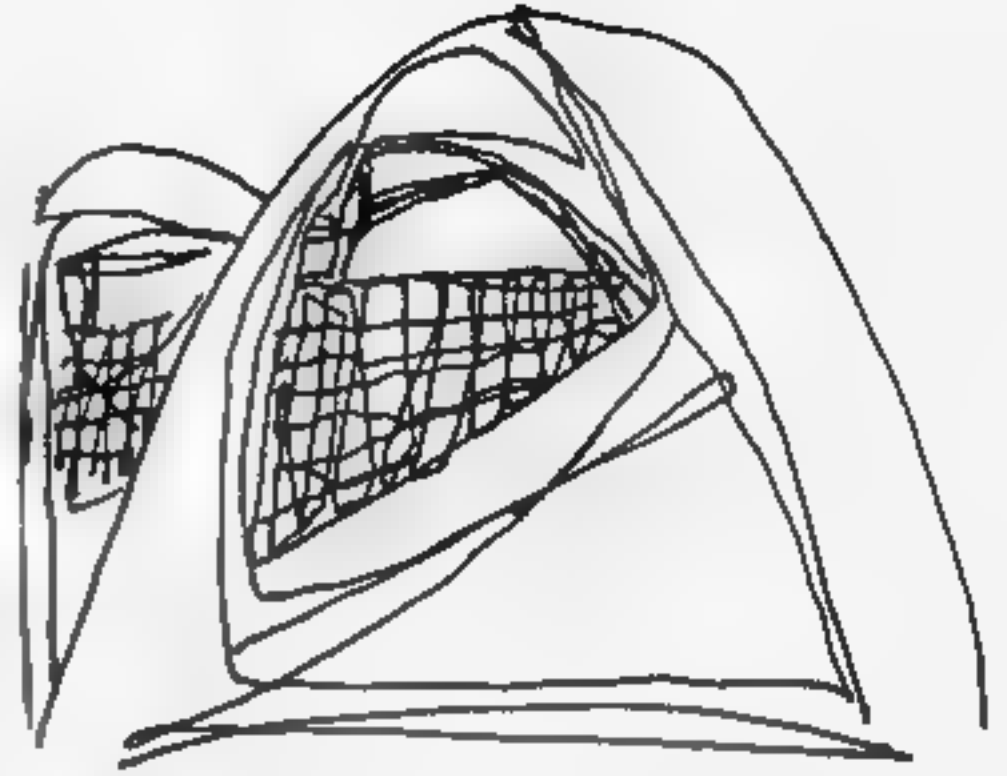
هنا تناقض بين فكر المنظور الذي يجهر به في مقالاته وقصصه ،  
وبين ما قصه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض .  
وهذا التناقض قد يفسره تناقض آخر أكبر وصوحًا ، يمثل في مهاجمة  
المنظور أوروبا ومن يحاكيها في تقاليدها من شباب مصر ، من جهة ،  
وفي نقله ، من جهة أخرى ، لقصص العشق ولغرام الأوربية  
عنداءها ، حيث ينقل إلى القارئ قياً مجتمعة تمثل فيه أجمل اشاعر  
وأبلىها . وقد عرف الجمهور المصري ، بعد قراءته للمنظور ، تقديس  
الغابة بعد ما بكى لعذاب «مرغريت» غادة الكاميليا ، وقد طهرها  
حيث من دس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات  
المنظور ، أن أجمل ما فوجئ هو «الفصيلة» التي يقنسها المذهب  
الكاثوليكي على وجه التحديد والتي تمثل في العذرية من حيث إنها  
قيمة في ذاتها ، حتى وإن كانت البطلة لا ترغب إلا في الزواج  
الشريف .

وتذكر هنا ما كتبه المنظور نفسه رداً على هذا التقديس لمكرة  
تحرم على المشاق اللقاء في غير القبر ، حيث تلقى الأرواح ، ولا تتحرك  
الأجساد ، لأن كل ما يمسا دس . وكم تبعد هذه المكرة من التقاليد  
العربية والإسلامية نفسها ، التي يكتب للمنظور كثيراً من المقالات  
دفاعاً عنها !

فلنذكر هنا قصة «الشهداء» ، التي نقلها المنظور من  
«شاقوريان» ، وقد أضاف إليها من الاتصالات ما حولها في أولها إلى  
قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة «آلال» الشهيرة ، وجعل البطلة ،  
مثل بطلة «شاقوريان» ، تشرب السم لتعاقب على عذريتها التي كانت  
أما قد وجهتها إلى مريم عليها السلام

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حياته مانت قبل  
زواجها بأمر الكنيسة ، أو هكذا فهم ، فإذا به يصرخ : .. تلك  
جرائمكم يا رجال الأديان ، التي تقترفونها على وجه الأرض ، ما  
كفاكم أن جعلتم أمر الزواج في أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون  
ما تربطون ، حتى قضيت بصرى قصاء مريم لا يقلل أحداً ولا رداً ؟  
«إن الذي خلقنا ، وبث أرواحنا في أجسامنا . هو الذي خلق له  
هذه القلوب وعلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش في  
هذا العالم سعداء هائلي ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء  
وقلبه ؟ ( ... ) .

«أنظرون أيها القوم أننا ما خلقنا في هذه الدنيا إلا لتتغل فيها من  
ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر ؟ سئت  
الحياة حياتنا إذن ، ونس الخلق خلقنا ! إنا لا نملك في هذه الدنيا  
سعادة يحيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأً بلجأً إليه من هموم  
العيش وأروائه سواها ، فنتشوا لنا عن سعادة غيرها ، قبل أن تطبقوا منا  
أن تتأكل لكم عتق . » هذه الطيور التي تغرد في أصواتها إنما تغرد بنغمت



لا تبنى إلا الزواج الحلال ) لا نتيجة لها إلا الشقاء . وهكذا عشق  
«اشاعر» «وبول» و«فرجينى» و«ماجدولين» وكل الشخصيات  
لأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس المصري ينتظر من وقع من شباب مصر في غرام أوروبا  
وحاكي نظم حياتها وسفور نسائها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلاً عن هذا المؤلف الذي يسخر قلمه في  
مقالات عدة ، نشرت في مجلدات النظرات الثلاث ، وفي قصص  
ألمت خيال الشباب وعواطفهم ، ليحارب أوروبا وتأثيرها المدمر على  
مجتمع فقد كل شيء ، إذا حاكى تقاليدها وحرر المرأة من سيطرة الزوج  
وأغلال الحجاب . هذا في الوقت الذي كتب فيه قصصاً من أجمل ما  
كتب ، لا تحكى إلا هذا العرب والحب السامى الشريف الذي يربط  
بين أبنائه ، وقد جعل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم  
بمحاكاتهم

مقابلة أوروبا في قصصه الموضوعة ، تعادل مقابلة الرغبة في قصصه  
المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التي لا تجد بعد ذلك  
حلاً لها سائياً إلا في الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أصح ، يمكننا  
نظر إلى المنظور نظرة أخرى .

إن كل شخصيات المنظور في قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة  
لأنها أحببت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفت ما كذا حدث  
لبطلة قصة «البنيم» ، وكذا حدث لفرجينى رمز الفضيلة في قصصه -  
ليس بسعد جداً وحتمى جداً - كانت البطلة بريرة في حيا عندما  
كانت طفلة ، فصحت عند سن البلوغ ، وتعبث مشاعرها ، وإذا  
بالرغبة في الزواج تحتل عند ذلك بالحب ... ومن يستطيع إيقاف هذا  
التطور الحتمي الذي يجعل الصبي فتى والطفلة شابة ، لا يعرفان البراءة  
إلا إن كانا طفلين ؟ لكنها ببيان الزواج إذا تقدم بها العمر وموت الأيام

الحب ، وهذا النسيم ( ... ) وهذه الكواكب في سمائها ، والشموس في أملاكها ، والأرهار ( . . ) والأعشاب ( ... ) والسوارب ( ... ) .. وإعما نعيش جميعا بعملة الحب . ففى كان الحيوان الأعجم والحياد الصامت - أيها القساة المستبدون - أرفع شأننا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ١٩١ .

«ههنا لما جميعا ، أنها لا تعقل عنكم ما تقولون ، ولا تسبح منكم ما تنطقون ، فقد نجت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقم ( . . )

«كتاب المكون بفتيا عن كتابكم ( ... ) هذا الخيال المتفرق في سماء الكون وأرضه ، وناطقه وصماته ، ومتحركه وساكته ، إنما هو مرآة صادية نظر فيها يرى وجه الله الكريم ( ... ) فسمعه يقول لنا أيها الناس إنما خلق الخيال متعة لكم فتمتعوا به ، وإعما خلقتم حياة للرجال ونحيوه ١٩٢ .

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من لثورة العارمة كما سبق أن أشرنا في أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، فالمثولوجى يصيف إلى النص الأصل هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها في ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضحة .

إيها صفحات عجيبة يصرخ فيها المثولوجى لوالبطل في القصة الأصلية يرى منها - في وجه كل من يقف هائلا في وجه الحب ، واكتاله لطبعي بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حيث لا تشجع إلا على الحب ، ويتمجب لسيطرة فئة رجال الذين يجرمون على البشر ما أراد الله هم ... والكاهن في قصة المثولوجى لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات ، ولكن النفس في رواية «شالويان» ، ثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكتيبة لا تطلب المستحيل من أتباعها ، والزواج لمن يريد ، والعنصرية لمن يربص فيها ، وليست معروضة عرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر المثولوجى على مهاجمة رجال «الأديان» .

ومعجب إذن لهذا الاتهام المعوى ، وكأن المثولوجى الذى يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى في ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يشور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم في نفس ارتقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو للسلم الذى لا يعرف دينه أى تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثيرا بما يحدث لعشاق قصصه ، وأكثر الناس سكبيا للعبوات على شخصياته . إنه يضعها كلها تحت رحمتنا وإهدائه قاتلا : «الأنثى» في الديا كير ، وليس في استطاعة يائس مثل أن يمحوشيا من يؤسهم وشقاتهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبوات ، عليهم يحدون في بكائي عليهم قربة وسلوى . «وبين هذه الشخصيات الزوجان البدان أحما أوربا وقلدا تخط حياتها ، مكات الماوية وكان الملاك لها ، وكات العجيبة فيها .

من المحتم على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إعره ، مثلا لا يستطيع بطل من أبطال قصصه العرامية الحرب من الحب والرغبة في الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوربا ، خلال قصصها العجيبة التي نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه في غرامها ، مكات من أجمل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرص ، وكات - من ثم - ثورته على من يحرم هذه الأحاسيس العجيبة والمشاعر السبية التي عرفها بين صفحات حياة مابندولين والشاعر وعبرها من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب في الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى عابته المشودة

وإذا أحب رجل تخط الحياة الأوربية ، ورغب في ربح العجائب عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى عابته المشودة .

هذه هي النتائج التي يصل إليها قارئ قصص المثولوجى ، المترجم منها والموضوع - فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا يأس . وقد يكون هذا اليأس نفسه نتيجة السؤال الذى لا يجد عنه للمصطفى جوابا .

كل قصصه تبدأ بصورة الجبة التي يحيا فيها شخصيته . ثم لا تلت هذه الصورة أن تختفى ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يربح الموت أبطاله من شقاتهم . وقد يكون المثولوجى أول من ثار على هذه الحتمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله كيف نستطيع أن نمنع هذا ؟ كيف نستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظره إلى حبيته فيرغب في الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصرى من الجرى وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب الغرب ، فقدم قصصه العجيبة ومشاعره النيلة ، وصور قوما كان سفور المرأة عندهم القعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض في قصص المثولوجى ، بين المترجم منها والموضوع ، أى بين وجهى فكر واحد ، مزقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب في ثورة المؤلف على «رجال الأديان» الذين يجرمون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إثراء للأدب العربى ، حين حاول عاشق قصص الغرب مدهنة تناقضاته ، بأن قدم قصص العشق والحيام وسفور المرأة «مترجمة» ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاكاتها ، في حين صور لنا ما قد يحدث إذا سدورنا الرغبة في تقليدها في قصص «موضوعة» ، تنوعنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وانتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل العطل من الحب الأنوى إلى الرغبة في الزواج ..

ولكن ، أكان في استطاعة المثولوجى أن يجمع في شخصيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة انطوائية إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقة لهذا لتطور الطبعي ؟

#### • هوامش

- (١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان «دلالة أوربا» في قصص المثولوجى (مكتبة الطبع)
- (٢) انظر د . عبد المحسن طه يجر «تطور الرواية الشعرية الحديثة في مصر» ص ١٨٦ وما بعدها

هل كان المثولوجى ، الذى يعدد شخصياته وسكب العبوات عليها ، مدركا أن معرفة أوربا قد تكون - مثل الرغبة في الزواج - أمرا

## قصتي

# حبي الطاهر عبد الله الطوسي

تتضمن قصص حبي الطاهر عبد الله الطويلة - مثلها في ذلك مثل قصصه القصيرة - على محاولات التجريب والتصنيف في أية قوالب سهلة أو تعقيدات مدرسية معروفة. لقد رفض حبي الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوي تحت لواء أية جماعة، أو ينتسج ضمن أي إطار جاهز، أو يتبنى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها، فهو ينظر من التقليد والتكرار - ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحلوسه ورؤاه، محاولاً - منذ تجاربه المبكرة - أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عثرات التقليدية ومهات المواظبة، الاستمالية، الزائفة، ويمكها من استيعاب التغيرات الجديدة في الرؤية والحساسية والفهم.

لم تكن مغامرة حبي الطاهر عبد الله محلاً من الشكل، بل كانت انطلاقاً من رغبة العبودية لشكل بعينه، أو للفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم. ولم تكن هذه المغامرة تخلصاً من التراث التقليدي للقصة وإنما تشوقاً لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيري جديد، يثرى كل ماله قيمة في هذا التراث، دون أن يخلطه بالسبح أو التقليد. لذلك كان لا بد أن تتحل مغامرة حبي الطاهر عبد الله في طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية، وأن تبحث لدينا الخاصة وثوابها الخاصة، وأن تنشئ بإحالتها المتميزة، وقواعدها في القديم والتأخير، وتربيب المفردات.

صبري حافظ

أحياناً، بل حاول أن يحاور هذه الإنجازات على الدوام، وأن يحور أرحاً جديدة يحترق في عابها الفكر حلوسه ورؤاه، ويبتك عبر هد الاختيار للتواصل ألفتنا بالعالم ويأمن على السواء

وحق تعرف كيف استطاع حبي الطاهر عبد الله أن يحقق هذا الإنجاز المدهش فإننا مسحاول التراث أمام قصصه الطويلة - ولا أقول رواياته - لتأمل بعض تفاصيل محاولته في أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديداً للقصة الطويلة، يمكها من استيعاب التغيرات الجديدة في الحساسية الفنية التي حاولت القصة القصيرة، لدى حبي وغيره من كتاب القصة الجديدة، بلورتها طوال العقدين الأخيرين. صحيح أن محاولة عزل أعمال حبي الطاهر عبد الله الطويلة عن بقية عالمه هي شيء من الاعتصاف، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق حبي الطاهر عبد الله عالماً جديداً متميزاً بحدته وصلاته وعمق حسه وبصيرته، عالماً على قدر كبير من الدينامية والحياة والتألق، استطاع من خلاله أن يطور الكثير من رؤى الواقع التحية، وأن يمزج بين قواعد التراث المسمى وتقاليده التراث المكتوب، وبين نحو اللغة القصصية والتجريبية اللغة العامة، وبين رؤى الإنسان المدهور وعقلانية المنصف المستوعب لتيارات واقعه التحية وبضه الدعين. وبهذا العالم أصبح حبي الطاهر عبد الله جزءاً جوهرياً من واقع الحساسية الفنية الجديدة في القصة المصرية، لأنه واحد من الذين شاركوا في صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال تشوهم الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المستقبل. لم يسترح حبي الطاهر عبد الله، طوال رحلته الفنية الحسية، أبداً إلى لغة إبحاراتها مما كانت

لاعتساب يربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة . وقد كتب يحيى الظاهر عبد الله ثلاثة أعمال قصصية طويلة هي (الطوق والإسورة) عام ١٩٧٥ ، و(الحقائق القديمة صالحة للإثارة الدهشة) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (تصاوير من التراب والماء والشمس) عام ١٩٨١ . وستناول هذه الأعمال الثلاثة بتعصير ترتيب ظهورها لدراس البناء ودرؤية ، وتعرف إشكاليات الوعي والممار الفنى في جملها المستمر في هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غنى بانروى والأحاسيس والدلالات .

### (١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أى قصة قصيرة ليحيى الظاهر عبد الله ، بتلك الجملة القصيرة الحادة للتيرة الصبغة والتركيب ، الرغبة في تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات في مساحة صغيرة . إنها في الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها في مجموعته الثانية (الذئب والصدوق) . هي قصة (الشهر السادس من العام الثالث) . وهي لا تكفى بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هي (الموت في ثلاث لوحات) من نفس المجموعة . ولقد هذا العمل المطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة تحاول وشائع القارئ إلى قصص يحيى الظاهر عبد الله القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلفت النظر إلى صيغة انمار الفنى لهذا العمل من ناحية ، وإلى تجويزه إلى قصص وقواعد لإحالة العنية والبناء التي أرسى معالمها في مجموعته الأولى (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) و(الذئب والصدوق) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكبات العنوية الصعبة ، والأحداث العارية من كل غربة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية في رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية المشاهد الطغسية ذات الإيقاع البطيء ، التي يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيماً ، كما أراد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التي استخدمها في هذا القسم الأول - (أقصد في هذه لقصة القصيرة التي استعملها متتبعاً لعمله الطويل) - وإلى نغلي عنها بعد ذلك في بقية العمل ، أن يلفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين في البناء ، أولاهما مسألة إجهاض التوقع ، والتضحية بأنشطة «وماذا بعد» التي تحوز على انتباه القارئ وتقتنصه في شكتها للفرجة ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التي تتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية المعادية على البشر ومخالفاتهم من أجل الاستمرار وثابتهما هي محاولة تفنيد الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقي والاستجابة ، في نفس الوقت الذي تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، وتحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر ونحولاتهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية العبية في صرامة قوانين الواقع الذي نطمح إلى أن نأسر كل ما هو جوهري فيه ، وأن نستقطر ما ينطوى عليه من خصوصية وثرء .

في هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى في هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم يحيى الظاهر عبد الله قوتين المقص وتوالتين العالم الذي

يتناولها هذا القصص معاً وقد امتزجاً وتكاملاً . هي المقطع الأول «العائب» يعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ويعرف أيضاً من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن هذا الغياب سطوة واضحة وأولوية على ما عداه . وفي المقطع الثاني «عقل حزينة» طلب أم ، « تعرف أن المنطق العقل الذي يسود هذا العالم ، الذي غاب عنه مصطفى وغاب معه البور من عين الأم الحيى ، هو نفسه منطق القلوب ، فكلا المطلقين يسمر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائماً بين المنطقين ، كحسد الحصور والعيب الذي يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى «عائب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت «مهبة» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التي تميش في ظل الأم وفي ظل غياب مصطفى أيضاً . ويعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و - بالأحرى - طقوسها ، في بيت الأم حزينة ، التي يحكمها أب مقعد ، يعد حضوره المشلول بوها آخر من الغياب وإسهاماً في إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأنتين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «نجيت البشارى في حديث بقطة» الأب القعيد ، لا كما تراه الأم في المقطع السابق حيث يحمل في قبة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلاً لا يزال - على الرغم من إصابته بالشلل - يشعر بمسؤولية الرجال ، ويصان من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخصيات الأساسية الأربعة ، في تشبكها وتعاملها معاً ، حتى يحيى المقطع الرابع «من حكم الليل معلم القرى» ليصور لنا طبيعة القانون الأخلاقي الذي يحكم مصائر الأشخاص في هذا العالم الصعب المنطق ، هذا القانون الذي يوشك أن يكون في صلاية القانون الطبيعي ، الذي يحكم سقوط الشهب وانقصاص الصواعق ، وتنقيده ، فهو قانون يطوى على قدر ملحوظ من المارقة والتناقض ، حيث تتقدم فيه الرهبة في الحماية والخوف في الإحساس بالأمان ولا يكفى هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضاً مجموعة من الإشارات الربعية الدالة على كل ما سيدور في العمل من أحداث قادمة . ثم يحيى المقطع الخامس «القصيدة مضطربة والليل رفيق الأفكار» بتقديم إينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذي رسمه المقطع السابق بمتزجة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، ويرسم لنا - كما يقول صوته - بعض سمات الاضطراب الذي تعاني منه مهبة ، والذي يقترب بها من حافة اقتراف الكبائر مع المحرم ، دون أن يقع بها في محظوراته ، حتى يبيى القارئ - من خلال هذا المنفى المرح على الصراط - لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد الهدئ العارى من أية عواطفية أو ميلودراما .

وستتبع المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعا ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والمفاعلة في هذا العمل ، مثل دور الخرافة في تصعيد الخوف من الجهول وفي تخفيف حدته في الوقت نفسه ، من خلال العبورية هاتكة السطر من المستقل . وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر في خلق قرع من التواصل مع هذا العالم الجهول ودور شروره كما تتمثل في الشيخ موسى وجامع بدوره



السواء ، وهي التي تعرف ما يجب عمله وما لا يجوز اقتراحه ، وما دام الإبن الأكبر عائلاً ، فليس من يرعى مهمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البيت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الإبن مصطفي الغائب ومباركته ؟

ونحن : موافقة مصطفي ، ونحيي معها أيضاً خبر رواج مصطفي من بنت شامية ، فلا بد أن يمتزج فرح الموافقة على رواج البيت في داخل حزنة بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل في تلك امرأة عربية ، التي احتللت الإبن الوحيد . إن هذا هو عالم جدل الأصداد المستمر بعموره الدائم من اللون الواحد وشحه بالاطلال المتصارعة ، وتزجج مهمة من الخداد الجبلي ، وكما بدأت مسألة رواجها بهذا الجدل مع رواج مصطفي (جدل الحصور والغياب) ، تستمر خطوتها مضطربة بما يجري هناك في الشام البعيدة .. فما إن تجهض زوجة مصطفي في شهرها الرابع حتى تبدأ في التعرف على العناصر التي ستجهض زواج مهمته بأكمه ، إنها عناصر الإحباط والعنة التي تعوق الحداد عن أن يخلع أرضه ، ويرمي بلوره في تلك التربة المثقوبة للحصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزنة حتى تأخذ مقاليد الأمور في يدها ، في محاولة بها لفك طسم السحر الذي يكبل الحداد ويمنعه من معايشرة زوجته . وهناك تبدأ رحلة أخرى وراء الحرافة في عالم معلق عامر بالقهر وغوران الشهوة والخوف من المجهول فالحداد العاجز قد تحول إلى كائن جارج بدافع عن نفسه بشق العرق العدواني ، بما في ذلك اتهام مهمة بأنها عاقر . وحزنة تعرف أب لو ظففت البيت ولا حفتها هذه اللعنة لانتهت إلى الأبد كل آمها في المستقبل ، أي مستقبل . ولذلك استأنت حزنة في الدفاع عن ابنتها بصراوة أم قدمت كل شيء عدا هذه الإبنة ، وفي مطاردة كل الرق والوصفات حتى تحمل الإبنة أو يهلك سحر الزوج العتيق . ولما صاقت بها السبل لتعذتها إلى المبد القديم حتى تشاهد رب اسل الحصري للكشوف العورة ، إله الحصب في الزمن القديم . وفي القبر العظيم يتحرك هذا الإله صوب مهمة ويحمل آله فيها فقيب عن الوعي ، وتغضرها كل أحلام الإغصاب الحسى وروائح العرق والشهوة . وتحمل مهمة ، وعندما يكبر بطها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يظلمها الحداد ، فهو وحده الذي يعرف أن ما في بطها لا ينتمى إليه .

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز فجوة لا يستطيع الحداد عبورها . هي تماماً كالفضوة بين الواقعي والعمي ، لى بعدت منها النظفة إلى أحشاء مهمة في ظلام غير المبد العبق باببحور والأساطير والتواريخ والأسرار . في قاع هذه الفجوة يحتم العجز على صدر الحداد صحيح أنه طلقها ، لكنه لا يستطيع قتلها لاقتراحها إخراج حتى لايعس عجره طوال أكثر من عام من الزواج ، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنته ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته في المشاركة في حفص التسمية (هو يريد أن يسميها حورية ، أما الأم والجدة فقد سمياها نبوية) ، ومن خلال إعداده لثال والهدايا عليها بل من حلال رغبته المهيضة في رد مهمة إلى عصمتة - يعلن أنها من صلبه . وإذا كان في هذا كله تكليف شديد لقهر الحداد وعجزه ، فإنه يطور قدرة الحرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وحرص منطقتها الخاص - الذي يستند بلوره إلى وقائع وأحداث صلبة - على منطق الواقع وموضوعاته . لتنتظم

ومثل عقوس العزم التي يجارمها الشيخ مومي في عالم المسرمل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحضار الإبن الغائب ، والتي لا يلبث أن يستجيب الإبن بعدها فيرسل الخطابات والنفود ، تحضر منه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذي لا تحكّم فيه الصلة بالغائب بقدر ما تتصاعف حدتها فتتفاعل مع وطأة العجز للمادى والعسوى والمعنوي لتطبق كالتطرق التحكم على حياة الشخصيات ومصائرهما . ومثل تخلق الحصور الراهية بين عالمي الحضور والغياب في هذا العمل ، وتطور سطوة هذه الحصور على الرغم من وهبها ورفقها ومثل الشيخ الفاضل - هذه الشخصية الجديدة المخارقة لعالم العمل القصصى والتوثيق الصلة به في الوقت نفسه - الذي يقف على حدود هذا العالم دون أن يندغم فيه ، ويلقى لفترة التأثير عليه ، مصوراً أنه قد ينجح في أن يصبح مراقباً محايداً في هذه القراما الحادة . وأن يرتفع على فاصليها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المستمر الذي يقدم لنا نوعاً من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير للعزل المعلق على ذاته ، والعالم الخارجي الذي يروج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التي تتفاعل في جلد مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجى من جهة أخرى . ومثل عنصر التعبير المستمر في طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذي يندم للمعين المراقبة المشتركة ، كمن الشيخ الفاضل ، نوعاً من التدهور ، في حين أنه في الواقع تبدل في المظهر لدم عن بعض التحولات الطفيفة في الجوهر لا يعثره أي تغيير على الرغم من كل هذه التبدلات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوي الذي يوشك أن يكون لفرط قوته - أحد الدوافع المحركة للشخصيات والوقائع ، ولحساسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهرياً من واقع الأحداث والشخصيات . ومثل عقوس اللبس والشم والحس بكل إيحاءاتها الجنسية والعسوية المكشوفة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المهمة .



وما إن تنتهى هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المترابطة برياط نقبدي ، وإن كانت تتابع يسوق كيى له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته ، حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستكتشف عنه المصنفات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التي متجرج فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث في القسم الثاني ، مباشرة بموت الأب المقعد ، الذي يصوره الكاتب بطريقة إيغافية ، فيها محالدة الإنسان وقهره ، وقبل هذا وبعده قدرته على أن يتحول صدمة موت العجدة إلى مرسم وطقوس وأشعار في الندب ، تصلى بهديتها وجلالها شكلاً متأسكاً على حوصى الحزن والصدمة وتقبيلات الأقدار . وموت الأب تصبح الأم حزنة عصب هذا العام وقوته لحاكمية ، بالصورة التي توشك أن تكون معها ساحة نسائية من الجبد الصميدى ، عهد للعائلة وعمودها ، في قصص يحيى الظاهر عبد الله القصيرة - مثل (الحد حسن) أو (جبل الشاي الأخضر) - فعبداً وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة ، لأنها عزز أسرارها ، ومستودع تقايد هذا العالم ومعتقداته الحرافية والجمعية على

شديد التماسك ، أما منطق الواقع فإنه حافل بالتحجط والتردد وضعف الإنسان . فاحمداد الذى يحاول تعطينة عجزه بتقبل المرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع سائيا في قصة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة العائنة ، لكن عجزه مع فهمة يتكرر معها . فيتحول إلى حيوان جريح مدمر وعدواني يرش « الحار » على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معا .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهمة . ولكنه يثير الحس لدنيا من خلال حدثه العاجلة مصيرها . ألم تحت كل آمالها في روج جديد وهي ترى لحظة الأمل التي انبثقت بينها وبين عبد الحكم ثموت ليلة احتراق الحداد وروجه الجديدة ؟ صحيح أن حزية أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورب النسل المجرى المكشوف العورة وقد تحرك صوب فهمة في تلك المرة التي لا تنسى . لكن ترى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذي يطوق بالحرمان جسدها الذي يصح بالحياة والشهوة ؟ ومن تراه ينقذها من رب النسل المجرى الذي يتحرك صوبها وهي تغلب في سمادير الحمى التي لا ينعم فيها صعد ولا كي ، لأنها حتى توشك أن تكون تاجا طبعيا لكل هذه الأحلام الموهودة والشهوات المبهطة ؟ لا منقذ هذه المرة . ومن هنا فإنها تبسم في لغة شعرها وغورة سماها للموت وترحب به .

وموت فهمة ، الموت الثانى في هذه الأسرة ، تكتمل الدورة لثانية من دورتي هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى . دورى نبوية ، هذه المرة الحرام التي تتألق مع الزم سما والأبراء . وكما اقتيدت لأم إلى أنشطة تحدى المواضعات وخرق القانون الأخلاق وهي شبه منومة ، فإن البت تدب في هذا الطريق ولكن شبه صاحبة . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذي يصنع موقع آية الاجتهاد وتعلمه في المدارس خارج حدود العالم للسواح به فتاة من نوع نبوية . لكن عالم نبوية يصيق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأمراره ومعارفه . وتألف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو لتسوق كلية معه ، ظا حاولت الإمساك بأرنية ماتت في يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة ثموت في يدها . إنها تقتلها حبا فيها ، ظا بشاراة تلك ! والعالم يحور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التي يعود مصطفى في إثر صباها من ير الشام ويعمل في معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويثرى .

وفي الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والبحر والشجر والموت وقصبة الميراث دور منميات للعلاقة ، التي تنمو مصادفة على وقع الأحداث الخارجية العاصمة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز في مظلة الفناء . لكن العلاقة تنمو ، وتغور معها لأتونة في جسم نبوية ، ومحاصة في تلك الجماعين الفرعتين المحشوتين برمل وحصى ساخن ، اللتين حطتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق جمال ، وتندب في أوصال الماشقين أحاسيس وعبات ساحنة جديدة ، تجعلها يأسيان معا على براءة الطفولة التي ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الصعلين يخفى الشيخ موسى ، قطب البلد

وحاميا ، بعد ليلة مطيرة غريبة ، أخصت فيها السماء الأرض ، وبكت الطهارة المنقودة . وكأنما تنمى بهذا الحو الخرافى الذى حاط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعة على ميراثه بين من بقى من مريدبه .

وما إن تكتمل دورة الإنم الثانية حتى يعود العائب ويعود مصطفى وقد كلال الشيب هوديه ، بعد أن أحدثت حكومة الوفد قرده الشهير بمقاطعة العمل في معسكرات الإنجليز ، وبرت بوعدها بتعيينه وعين مصطفى فراشا بمدرسة السدر ، لكنه يرفض هذا للعمل . ويقع حصا على الجسر يصنع فيه الشاي والقهوة للشاربين والمسافرين . ويبعث على حافة عالم القرية حاضرا كما ظل موجودا على حافته غائبا . لكن الأحداث في نحوها وتشابهها لا تفرك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الغامضى ، بعد أن ظل مؤثرا فيها بنفاه كل هذه السراوت الصوال فهو ذا السعدى ابن الحدادة ، حمة نبوية ، يقع في أحبولة جمال ابنة حاله ويطلب الزواج منها . فتعارضه أمه ويرفض مصطفى أن يروجه إياها ، فتريد هذه المعارضة حدة رعبته فيها ، وتشعل في قلبه هواها ، فيبهر كل شيء ، ويقع هو كذلك على حافة هذا العالم الذى رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى المهر أو العسل في بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والفهر والحرمان من الحب ، وكأنما قدر عليها الترحيح إلى هامش عالم القرية على الرعم من وجوده في مركزه .

لكن الإنم - وهو فعل التحدى لمواضعات عالم القرية الصعيدية وقوانينها - لا يلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الشحوص الثلاثة ، حين أخذ ينسوق أحشاء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكشفه حزية ، التي كانت المسوات قد هدت من قوتها وقدرتها على العمل معا ، وإن لم توهى إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخير ، فتجديه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويخفى مصطفى لينفذ القانون الصارم الذى حاول الابتعاد عن دائرته حول حياته دون جدوى . يصرب نبوية ، ويحمر لها حفرة يعميها فيه حتى الموت ، ثم يبيل اللزب عليها ، ويميع عنها الماء والنظم حتى تبرح بالفاعل . وينقل مصطفى باب الدار وراعه ويمضى إلى مقهاه . لكن السعدى - وقد علم بالخبر - يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هادجا ويحز الرأس بمسجل ، ويحملها من الشعر الماحم الطويل يلقبها أمام مصطفى الحالس في مقهاه يسامر رثائه ويعسل الأظفار والمناحين . ويصير في وجهه ويصرف ، معلقا هذا العمل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال في صمت متبادل منهم ، يستعظونه به من عداد الرجال . ولا يأنهون بكل تبريراته وتفسيراته . ها هي دى مرحتهم قد حامت لتعظم رأسه المتكبر . ولعلها الأقد تجدد الانتقام منه لانتهاكه قوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قصب أو ما تنسبه منه لاعتدائه على حرمان الرجال . وكنتهته بتصديق روحه بشامه عندما علم بحياتها إياه . وأخيرا تعجزه عن أن يدعى لإردتها عند اكتشافه إنم نبوية . ولما أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حناهم ، أى بالموت المعوى ، « طلب من نفسه أن تعطينه ما يريد شللا كاملا عن الكلام والحركة والشوف والسمع . ولست نفسه ما أراد

وأطاعت ( ص ١٥٠ ) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة المهطمة .  
لقد هدها الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحبيدة . ويعود الإبن  
العائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيعلق بعودته الدائرة التي بدأت بصورة  
الأب المشلول في بداية هذا العمل

وإطلاق الدائرة يتم في هذا العمل على عدة مستويات : فهناك  
أكثر من دائرة في هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بنائياً  
ومضمونياً . وهو جدل لا يهوى على طرفي أوصافيتين تتكرر عبرها  
دورة الحياة بحسب وإعنا يتطوى أيضاً على عنصرين يتصارعان لتحقيق  
هذا التكرار الذي تتعلق به الدائرة . بمعنى أن الثنائية البنائية تهب على  
ثنائية موضوعية يتم هربها جدل موضوعين أوليئتين بالصورة التي تترى  
جدل الشخصيتين . في دائرة الأب - الإبن ( محبت ومصطفى ) نجد أن  
انتهاء الإبن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدال الدائم بين الحضور  
ولغياب مسترياته المتعددة . فالأب الحاضر في بداية القصة عاجز  
وعائب عن ساحة التأثير في الأحداث ، في حين يشارك الإبن العائب  
بفصية أكبر فيها ، على الرغم من غيابه الفعلي عنها . ليس فقط لأن  
الفرد التي يرسمها توشك أن تكون هي العصب الذي تنهض عليه حياة  
الأسرة بأكملها ، والقوة الفاعلة في تحريك مقدراتها ، ولكن أيضاً لأنه  
أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوي ، ولأنه محرك خيال الأخت  
وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذي تعود إليه الأم في كل أمر  
مهم . وعندما يعيب الأب بالموت من عالم الأسرة . بين العائب هو  
رجل الوحيد ، ثم ما لبثت الآية أن تنقلب بانعكاس الوضوح كما إن  
يحصر العائب مصطفى حتى يبدأ حصوره القديم في التلاشي ، فها هو ذا  
يخيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبع لها بأى سر من عالم الحرية ، ولم  
يظهر لها علامة على عثوره على كثر ، أو جسده لأى مال . وها هو ذا  
أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الخدادة بحصوره وفعله ووجوه  
كله وأررى به . ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب -  
الإبن ، وإن تم اكتمالها بعد أن خلا البيت تماماً إلا من حزينة . وهل  
هامش دائرة الأب - الإبن الأساسية هذه مجرد دائرة أب - ابن ثانوية  
أخرى هي دائرة الشيخ الفاضل وابنه ، يتم فيها الجدال بين الخير والشر ،  
وبين الذات والآخرين . فإذا كان الشيخ الفاضل قد ظل كياناً مهيماً على  
حدود هذا العالم ، يبعي له الخير ويشارك في دفع الحياة فيه ، فإن ابنه  
يق على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر في أحداث هذا العالم ،  
وحلت مشاركته الدمار والموت إليه . لذلك نجد أنه في حين تتعلق  
الدائرة في المستوى الأول ( محبت - مصطفى ) تظل مفتوحة في هذا  
المستوى الهامشي ، حيث نجد في هذه الثنائية قدراً كبيراً من التنازع  
لا يحل الإبن تكراراً للأب . لكن فيها أيضاً قدراً أكبر من التماثل الذي  
جده في تقديم الذات على الآخرين ، وفي هذا القدر العائض من  
لاستعلاء عبيهم والاستحسان بمصائرهم ، وفي تلك الرغبة الواضحة في  
استمرار الذات ولنسفة أمامهم

وفي دائرة الأم - البيت ، وهي دائرة ذات مستويين أيضاً  
( حرية - مهينة ) ، ثم ( مهينة - نبوة ) يكتمل التكرار في المستوى  
الثاني من الدائرة فتعلق على تكرار نبوية لفهية سلوكاً ومصيراً في حين

يظل الجدال بين عناصر التماثل والتضاد في المستوى الأول مستمراً وتبقى  
الدائرة مفتوحة . فهناك التشابه بين حزينة ومهينة قليلة ، في حين نجد  
أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حرية القوة المسيطرة ،  
وفهينة للتوجه بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدال الذي تنمو من  
خلاله علاقتها هو جدل العقل والهوى ، والتفايد والثورة ، والخصوع  
المطلق للقانون الأخلاقي والتحدى الدفين له . أما في المستوى الثاني من  
هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من حرمانها مواضعات  
قوانينها الأخلاقية هو الذي يدفع هذه الدائرة إلى الانعلاق الكامل ،  
خواجه نبوية مصيراً مشابهاً لمصير أمها ، وإن تفاوتت حدة درجته  
لتفاوت درجة انتهاك كل منهما للقانون الأخلاقي .

وإذا ما جاورنا هذه الدوائر الأربع للتداعية بما عيب من تماثل  
وتكرار ، فسنجد أن جدل الثنائيات في هذا العمل يحور هذه  
الشخصيات السبع . فهناك الجدال بين القدرة والعجز ، الذي يطوى في  
أحد مستوياته العميقة على جدل انصب بين الحرية والإرادة ، فالقدرة  
على الفعل وعلى الحدة وعلى الرد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا  
الفعل . إن كلا من حزينة ومهينة ونبوية وحق الخدادة - أى كل  
شخصيات العمل الساية - قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة .  
وعاجزات - في نفس الوقت - عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى  
احتفالها . أما رجال هذا العالم فلم - باستثناء السعدى وابن الشيخ  
الفاضل - ماردون في المعجز العصى ( محبت والحداد ) أو المصري  
( مصطفى والشيخ الفاضل ) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا  
العجز ولو بالحرب ، فقد كان الحرب من العجز هو قدرتهم الكبرى  
ومصلهم العظيم . فالحداد يتحرق ويحرق زوجته معه في لحظة فعل حادة  
نقص على كل عجز العمر وفقره ، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شدة  
كاملاً فستجيب ، وتمكنه بذلك من الحرب من عالم العجز والموت  
الحزنى إلى موت جزئى آخر فيه برهان على رجولته المشكوك فيها . وحتى  
الاستثناءان : السعدى وابن الشيخ الفاضل ، لم يمت كلية من ثلابة  
العجز - القدرة . فإذا كان السعدى قد استطاع أن يجهز على نبوية فقد  
عجز من قبل عن أن يهزم بها ، وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد غار  
بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله ونفى عنها لموت وحده .

وهذا الجدال الخصب بين القدرة والعجز ، الذي يشمل معظم  
شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التي شاركت في صياغة عالمه المعلق ،  
الذي تحدد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذي تلعب فيه المرأة  
حارسة لهذا الطريق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً ،  
ويكتسب فيه القانون الأخلاقي سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات  
وتقلل لإرادتها في وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواقعي  
والخفائي في لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها ، على نحو  
يصبح معه من العجز الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهومي  
مجردين وإعنا كوجه لرى لكل تيارات الرؤى والمفانوات التحية الصانعة  
قوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول يحيى الظاهر عبد  
الله بهذا البناء التكرارى للعمل ، ومن خلال علاقات التابع الكبير التي  
يمزج فيها الأحداث بالرؤى للتحية والموروثات الشعبية والموروثات

ورؤاها بشيء من التفصيل .

وفي البداية نلاحظ الطبيعة الإيسودية episodic للنساء ،  
معنى لا يبدأ بتيمة أساسية تتعرف على تفاصيلها وتوحيدها فيما بعد ، كما  
شاهدنا في (الطوق والإسورة) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من  
البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لا تعتمد على عنصر السرد  
أو التوقع ، ولا تستهدف التشويق وإن حقيقته بصورة ما ، بل تريد  
إبراز المفارقات والتعليق عليها ، ولا تتورع عن استخدام امباكات وغير  
ذلك من أساليب تجميل الصورة وتكبيرها ، لتلور مائزها من مفارقات  
ويبدو ذلك واضحاً منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من  
الأسفل إلى الأعلى المعلم الفاجر بواجهات من زجاج ،  
والرجل السمين القصير وصاحبه التي تلبس بالعلوم لور  
الذهب - ياكلاان عجلاً مشرباً ، وديكا روما ، وطاووما  
محباً . وحوثا عقلياً ، بعد أن شرباً من جيد الخمر تبع  
زجاجات .. وأمامها تورية الحلوى على شكل شاحنة  
ومعجم شاحنة ) صرخ - هو الخالع الخاق العاري -  
صرخته الأخيرة ، ولرغى في حوض أمه الأرض  
ليستريح - عليه سلام الله . » (ص ٥٦)

الشكلية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التي تلور خارج عالم هذه  
القرية الصعيدية المطلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها وسلطانها  
على الشخصيات وتغلغلها في ضائرتهم معاً وهي محاولة سينمائية يحى  
بطريقة فريدة في عمله الطويل التالي .

## (٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (الحقائق القديمة ...) أن تكون تكتلة من نوع قريب لـ  
(الطوق والإسورة) ، لأن إسكاف المودة ، بطلها وروايتها ، يقدم لنا  
ما يمكن أن نسميه بعصر ماشاهده مصطفى في غربت ، إذا ما تصورنا أنه  
قضى هذه القرية في قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج  
عالم الصعيد وطوق قوائمه وموصوعاته الحكمة مكملة لصورته داخله .  
وهي توشك أن تكون تكتلة لها أيضا من حيث إنها تلور في فترة رمية  
لاحقة لتلك التي دارت فيها أحداث (الطوق والإسورة) ، التي جرت  
في الأربعينات والخمسينات ، في حين تحاول (الحقائق القديمة ...) أن  
تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعي أن يكتب يحيى  
الظاهر عبد الله عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذي جلت ، وأن  
يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التي ترح إليها مع بدايات  
ستينات ، وحاصر معامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيراً مما عاناه  
إسكاف المودة في عالمها العظ . وتوشك أن تكون تكتلة لها أيضا من  
حيث إنها خصوة تالية من ناحية البناء الفني وإن كانت برغم الاختلاف  
البنائي لا تزال تنتمي - مثلها - إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته  
ولغته ورؤاه ، بد تتغل بشجرة النتائج السبي والتسلل المنطق التي سادت  
الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل  
يقدم إلنا عالماً مغايراً لعالم العمل الأول وإن لم تنفصم صلته به نهائياً ، إذ  
يصبح البطل هنا هو المهور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من  
الموروثات النحنية والرؤى والقوى والموصوعات الأخلاقية التي تقتصر  
كل الشخصيات في أحولتها المرفية ، ويصبح الحروب من العالم بدلاً من  
مواجهة شبكة تقاليد وشخصياته المعقدة تلك ، وتصبح حياة القاهرة  
النصاحبة الفنية للتعصبة على الفهم بدلاً لعالم الصعيد الهادئ المحدود  
بواضح كحد سيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة للبيئة بالأحداث  
بدلاً بلامتناد الزمنى الطويل الذي تتابع فيه الأجيال وتتعاقب الوقائع .  
وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الخذل بين العناصر  
لصناعة للعام ولا حتى ضرورة التكرار التي تتعلق معها بعض الدوائر  
ويظل بعضها الآخر مفتوحاً ، فالبناء التكرارى واحد في العملية وإن  
اختلفت طبيعة النتائج الذي يصوغ هذا التكرار ويصمعه ، إذ تحلت  
(الحقائق ...) عن معظم مكونات النتائج السبي أو المنطق في محاولة  
لخلق نوع جديد من نتاج الكيى ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع  
و آثار عقلانية النتائج السبي التي تدور على سياقات النتائج الكيى  
الشعرية ، التي تجمد بعض صورها الحسية في (الطوق والإسورة) . كما  
ركزت على المزج بين المتناقضات ، وإدغام التنازى في الواقعى ،  
وتدلغة في التوبيخ ، واللماسة في الملهاة . وحتى نهد عناصر التشابه  
والاختلاف في العملين علينا أن نتعرف على عالم (الحقائق القديمة ...)

في هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التي  
تستهدف معالجة المبالغات والتفاريح بأسلوب التناول الوقعى الهادئ ،  
والتي ثبتت هذه المبالغات والصور الساكنة في ثنائيا حيط من القص  
الواقعى ، الذي يروى خلاله العمل حدثاً يمكن متابعة تفاصيله . هناك  
رجل قهقر جائع مبهك يصعد في طريق يرتفع ويشاهد مطعماً لا يدرى إن  
كان حقيقياً أو وهمياً ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم في لوحة  
وليست مشهداً واقعياً في الطريق ، فتمرض قصة هذا السائر الذي  
ميسقط من التعب بعد قليل . وهو اعراض موظف ، إذ يتفاعل مع  
القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد  
الاعراضية وشذرات الحكمة والقصص والحكايات الثانوية وتأثيرات  
الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لبناء صورة هذا العالم المعقد  
المشاكل ، الذي تحاول القصة أن تقدمه إلنا

ويستمر الخط الواقعى في التطور والاقتراب من الحصد ، يستارى  
والتفاعل معه حيناً يقف إلى المشهد الدركى والعمور . وتختلط مع وفودها  
الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخلق التي يشحون معها البشر  
إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأب في عالم ألف بيمة ساحر وما يبدأ  
القسم الثاني من هذا العمل حتى يدخنا في تفاصيل واحدة من تلك  
الحكايات الأسطورية وقد تلمست الخط الواقعى الذي نتعرف من خلاله  
على مظل هذا العمل . وهو ذلك العمور لأندى دى الشيدار ندى  
يدخله في تجارب ومقالب لا تنتهى . فقد أعدنا القسم الأول هذا ، وهو  
يرينا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلنا المفارقات الرقيقة التي  
تحكم عالم العمل ، وعمل حدثها اللامعقور مخملاً مل واقعب و مفا

الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت مموتة ككل محذوفة القديمة ، وجاء إلى الخزانة يدهد وساوسه ، وما هو ذا يجد أفضل من يواسيه ، يجد إسكافى المودة الذى يقاسمه شرابه ، ويحوص معه . وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هي مغامرة البحث عن حجارة المسروق وقد عرف في أثناء ذلك بعض مايدفع الإسكافى إلى هجرة الشراب : القرب من درب الصفا الذى يعيش فيه ، ومن مكانه القديسين اللصوص - الثمامي الخجلة . وأيضاً فقد عرف شيئاً عن أحلامه في الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ، إلى جمهورية جديدة لإدارة عيا ولا غش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارده فيرجاها البلدية الغلاظ الفقراء والصفاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة العربية التي لا ترحى سوى رجال الدرك وسجاة الإنابات الذين يعرضون على عالم الأسكافى الخوف والرعب ، ويحولون أعباءه إلى صمت أخرس رابح واختياري ، تنتهي به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافى المودة الغريب .

وما نحن في الدورة التالية نتعرف جانياً آخر في حياة هذا الإسكافى الذى لم يشهد حتى اليوم سوى لياليه ، نتعرف واحداً من مهاراته نعرف أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر في نفس المنازعات التي تشب بين أصحاب الدكاكين المهاجرة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يظفر له حصر ، وأنه يحدث لبق قادر على إدارة دقة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أسيراً إلى حجرة محار في النساء حيث تصفو النفوس ، وتنتهي المنازعات ، ويحور الحديث صوب المصوم المشتركة .. الغلاء وتردى الأخلاق ومسح نقيم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافى ويدمأؤه من هذا الزمان ١٩ .. لا ، لأن أبشع مافي هذا العالم الذى يتقوده مع جرعات الحمر لا يلبث أن يقتحم عليهم خباياهم في ثياب السمار الذى يأتي بصمغة غريبة إلى صاحب المقهى الذى دعا الإسكافى لشرب في هذا المساء . وتترك من هذه الصمغة بذور الشقاق والخوف وتغريه الدت وإرهاق حدة النقد الاجتماعي والسياسي . ويأتى مع كل هذا التشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهي دورة ونعلن - عن نحو قاصع - من ميلاد دورة جديدة

وفي هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافى المودة موطئا صغيراً من سكان حارته همومه ، ضمر من حلال هذه المقامعة على رجاجة خمر في حانة محال الكثير من رحلة الإسكافى الذى هرب من قسره في الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر في المدينة الكبيرة التي تأخذ منه الصحاب وتضن عليه بالكعاب ، لكنه يذاع عن نفسه بقدر استطاعته ، ويتبرع من بين أبواب العفر والمنااة خططات من بشرة والسعادة عندما يعاقر الراح مع إنسان آخر في لحظة من التواصل بحيث فيها الأسوار التي تعزل البشر عن بعضهم البعض هبة يرى فيها لإنسان لحظة من التواصل يعنى من إحساسه بالحرلة بعد تبددها الوشيث . ويعود الإسكافى ليواصل دورته الأبدية . دورة بحث عن لحظة التحقق التي ما إن تحين حتى تبدد ، لأن الإسكافى يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالغرلة ، فما إن يقرب من إنسان ويلمس كل منها في الآخر شيئاً حتى تنهزم الظروف على أن يعتمد كل منها عن الآخر مرة أخرى



ومن هنا فإننا لا ندهش أبداً ونحن نشاهد المصور وقد تحول إلى حروف يصبحه الدركى إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع زوجة الدركى نبضة الحسبة حتى يتخلل عنه شيطانه ، ويرتد آدمياً يشبع شهوة الزوجة إلى رفسة القدم ، وتوقها إلى الولد الذى يؤمن مستقبلها مع هذا الدركى المستور ، ثم تطلقه الزوجة فيعود إلى داته القديمة وقد أفاق من سكره ونعرف على داته : «أنا إسكافى المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا» . (ص ٦٨)

وما إن يتعرف على داته حتى تطالعه هموم واقعه التي لا تفككها بغير التصور الرومى بأن زوجته المبتورة الثديين هي أس بلائه ، وهي التي أدخلته بهمها لتقيل في تجربة اللبلة للماضية ، عندما لم تفتح له الباب فاضطر إلى التحول إلى حروف ليجو من شر الدركى موقع في برائه ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع زوجته البصة العاقبة . ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إصاهاها لمزاجه ، ويبددها لأثر الحمر من رأسه ، فصرها وجرحها من شعرها الطويل الأسود ، الذى برقت مع لحته فكرة جديدة في رأسه ، أن يحز الشعر ويبيعه لابن تانا الخلاق حتى يشتري بشه رجاجة حرق . وما إن يعمل ذلك ويقبض الثمن حتى يهرب باب الخزانة ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهي به هذه المرة في الحمر ليقتضى بالسجن أسبوعاً . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى خزانة محال الخاندة ، فهي المكان الوحيد الذى يستطيع أن يقصده ممسكاً بعد رحلة العذاب ومعاناة السجن .

وفي الخزانة يلتقي في هذه المرة بصديقه القديم «العرجي» ، الذى كان قد هجر الخزانة ولكن هواجسه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويعيره في المقابل أدبه فيحكى له العرجي مشكلته التي دفنته إلى العودة إلى تعاطي الخمر . إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته جارته أن يرنى كلباً حتى يفدى ابنه الجديد . وعاش الولد مع



ومن نصادفه وقد صمت له الدنيا مؤقتاً ، فقد رنق ثلاثة سال في يوم واحد ، وشرب من الخمر كمائه ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفة ورؤاه ما جعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشرى والاجتماعى ، والأدواء الأخلاقية التى حاقت به ، وعلى العلاء الذى يكوى للناس بنيرانه ، وعلى طائزات الأعداء التى تحرق البيوت ، وعلى أن الدنيا - حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضاً ( ص ١١٤ ) ، فى الحلم يكرر الواقع نفسه . ويظارده الدركى ، يقصى بالهجر أياماً ، ينظف فيها مرابط الخيل ، وينشوف لقطرة خمر ، ولحمة تواصل ، وعلم يجهوريته القائمة على المحبة والعودة ، والتى لا تتحقق أبداً ، عذسه استحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفى هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صفا عقله . وبدأ يفكر : إنها الأبدية .. وهى أبدية عالم جديد شائه ، تنقلب فيه القيم ، وتصبح التجارة فى السوق السوداء هى أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الخسة والنداءة هى السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد العربية والعمل فى الخارج وسيلة الحياة فى الداخل . ويدور حوار دائم بين إسكافى المودة المصور وإسكافى المودة الصاوى فى عملية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لا تلبث أن ترتد بنا إلى إسكافى المودة المصور ، الذى يمر الشرطى من قضاة إلى المحققين . هذه الدورة كما انتهت كلى الدورات ، وتنتهى الدائرة الكاملة على البطل الذى لا يتحقق أحلامه أبداً ، والذى تنتهى كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات القاسية والقيم الناشئة إلى الإحباط والقهر وحرارة المهر

وهنا تنتهى آخر الدوائر الإيسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنما تغلق حلقاتها الحكمة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إसार هذا العالم المفروض عليه ، الذى يبدو - برغم غلالة الادعاء لرفيقة - أنه عاجز عن فهمه تماماً . صحيح أنه حاول فى الدائرة السابعة ولأخيرة - بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدموع نصابية ( ص ١١٨ ) - أن يطلق من سدسه الرسمى ، المصروع من الكف المطبقة والسبابة المشهورة ، النار على بعض صانعى مؤسساته ، من محالى الواقع خلف الادر . الذى يمكن الجميع بشرايه من التمايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة . والاكتماء بالشراب واللامعل . ولكنه يظل عاجزاً عن إيجاد مخرج . اللهم إلا اعماطة على نفسه حيا - والحياه نفسها قيمة عظيمة - واستزاع لخطوات عارة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذات الحياة . بظل مستملاً لتلك الدائرة المجهسية لى تدفعه إلى المخارة مراراً من واقعه ، وحرماً وراء أحلامه العسية . ثم ترده الخمر مع يد الدركى ، وصمم روجته عن الاستجابة لصرياته على بها المرصد أبدأ فى وجهه ، إلى أبشع ما فى هذا الواقع من علاقات .

ولذلك توشك دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواقف والضموم ، ولتعبية المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلامة أحياناً . تعود بعنقا الحياة إلى سيرتها الأولى وقد

استمدت من هذه الجلسات التى تستهدف السحرة من الذات ومن الواقع الخارجى معاً طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة ما فى الواقع من فساد وقيم مقلوبة . فالبناء فى هذا العمل الذى صدى لتفكك الواقع وضعت مكوناته وجزئية الوعى بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح فى نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صطلون إنسانى كبير ، يطوف العالم لحظة ورشاقة فائقة ، وينظوى على كثير من سمات الشخصية النمطية لاین البلد الذى يعشق الحسية ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقة المبهمة والشديدة الخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته فى طوفان من الخزنيات والتفاصيل التى لأرباط بها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتى تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقنوب الكريمة الفعلة ، وتكشف وقت غياب الوعى عن قوابله ومنطقه الذى يحاى بطبيعته المنطق الصاوى ، منطق العقل والإفائة ، وأخفق فى إبحار طموحه الكبير لخلق شخصية الصطلون وإن نجح فى إبراز شئ من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسعرة .

وقد استحدثت (الحقائق القديمة ...) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التى تنسج إلى الشكل الملحمى وليس إلى الشكل الدرامى الذى ساد (الطوق والإسورة) كما كانت الذكورة لطيفة الزينات ، وإن كان فى (الطوق والإسورة) - كما بينا - كثير من العناصر البنائية التى يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمى . بالصورة التى تدعونا إلى القول بأن (الحقائق القديمة) تنظوى على سمية وتركيب للعناصر البنائية للمحمية فى سابقها . وعلى استئصال عناصر القديمة التى بقى جزء منها فى (الطوق والإسورة) ، لأن فى النمبة بعد ذلك أوجه شبه عدة . وخاصة على المستوى الأصغر : مستوى تناور دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية فى عبادة مفادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبع أن تتبرر عناصر الشكل الملحمى على نحو أشمل فى العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكبر قدرة على تجسيد موصى الواقع . واحتلاط الرؤى ونغم الذى تيرت به المرحلة التى تدور فيها أحداث (الحقائق القديمة) . ص ١٠٠ ص ١٠١

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التى تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والحزبات التى تنعكس على مرآيا وعى إنسان مسروق لا يفقد قدرته على إدراك الأمور فى مجامير الظفر ، وإنما يرتد إليه وجهه مع رشقات الشافية من القهر والخوف والمخارة . فعباء إسكافى المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعى أو قنينا قسريا (وربما كان إراديا) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته . لتأصيل ما تقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذى لوارثاه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التى توقظ فى المتلقى قصص ألف ليلة

الاجتماعي ، بمعنى وجوده في قاع السلم الاجتماعي ، وبالقرب من هوم القاع وصوباته . صحيح أنه حاول ذات مرة التمرد على قدره الاجتماعي كما تقول لنا (الحقائق القديمة ...) ، وترك الصعيد راعياً في واقع أصيل ، ولكن قدره الاجتماعي الذي هرب منه في الصعيد قد لحق به في القاهرة . وما هو ذا يحاول أن يتساند مع أمثاله من المفهورين حتى يستطيع احتلال هذا الواقع الجديد الذي لا يختلف كثيراً في جبروته وقسوته عن حشوة الحياة في الصعيد وقسوتها .

وتلجأ (تساوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البنيان ومختلف عنه معاً في تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنساني الكبير ، إسكافي المودة في مدينة القاهرة . فهي تعتمد مثلها على البناء الإيسودي شبه الفكك ظاهرياً ، وعلى نفس اللغة المظلة بالبرؤي والتراكيب العلمية والشحية الزرية بالإيجادات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصي أو الخيال الشاعري التقليدي التي بقي شيء كثير منها في بعض فصول (الحقائق القديمة...) وأن تخذ القارئ من أحولة الاستغراق في معرفة الخزيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ، لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصص الشعبي وكتاب المسرح الملحمي معاً ، إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصرها بمقتطفات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة بطلها الرئيسي ، إسكافي المودة ، للحض معظم ما يدور في الفصل الذي تفتحه من رؤى وأحداث ، مضافاً إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعقلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التي علينا ألا نستغرق في تتبع مجراها ، وأن نلصق إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصي كما يقول عنوانه (تساوير من التراب والماء والشمس) ليس بأي حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التخليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التساوير - كتساوير للقاير ورسوم للمعابد القديمة - التي تؤمن بقدرة المخلوق التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الخيال والصكري معاً ، ونق تعتمد على المواد والعناصر الأساسية حسب هي ليست تصاوير من الألوان النادرة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التي تصنع الحياة ، وهي الماء والتراب والشمس ، والتي تذكرنا بالتصميم اليوناني الأوائل من طاليس وأنكسندريس وهرقليطس ، وبالطبيين المتأخرين مثل أسادوقليس وديموقريطس وأنكسأوراس وغيرهم من الملاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس في عنوان هذا العمل القصصي تأتي للتساوير بعصرين معاً ، وهما النار والماء . ولا يمكن هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصناعة للعالم ، في عنوان العمل فحسب ، بل في بنائه وصياغته ولغته . وحتى تتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب العمل في محاولة للتحليل لا نستهدف تلخيصه ، فالتلخيص هو إحدى وسائله البائية ، بل ترمي إلى التعرف على محاوره الأساسية

القديمة ، وللإصطلاحات الشعبية الاعترافية ، ولتراكيب اللغة العامية ، التي تتسل تحت قشرة القصصي وتمحها منقلاً جديداً ونحواً جديداً

وهو يكثر أيضاً من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة لعربية للكتاب المقدس ، لا ليصوغ بها شعر تكوينه الخاص ، بل يكتب بها شعر تكويني مصنوع ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قدر ميسر . بل يتفكك وينحل وينثر مقاليد تدهوره السوق ولنصوص والسماسة وفقدوا الصائر . إنه سفر التصنع والاسرار وتدهور القيم وتهرق العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة الثوراتية - وهي تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقديم الماهية على الوجود ، وهي التي تتردد في ثابا العمل وتتفق هذه السمة في أحد أبعادها مع تلك السكوية القدرية التي يطرحها البناء الثائري المحكم لدى يون من قيمة التعبير ، ويبرز صمخ التكرار والاستمرار ، ومع النوع بالتشكيك الذي يؤكد بدوره للمهم والمعموم على حساب المرف والخصوص ، والنمى على حساب الحسى والتشير . ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إشارات ، أحداث) لتحويلها إلى مرس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزليات هذا الشائكة والإحساس بالألفة مع العالم الذي يقدمه الكاتب له ، ويرسوخ بعض الثوابت والسميات فيه . وكل هذه سمات ستعرف عليها وقد اتتاهل بعض التغير في آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطريقت.

### (٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واضحة بين (الطريق والإسورة) و (الحقائق القديمة...) فإن الأواصر التي تربط (الحقائق القديمة...) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (تساوير من التراب والماء والشمس) وثيقة للغاية . (فالتساوير) تكتله حقيقة للحقائق ، ليس فقط لأنها تناولت نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية - أو بالأحرى السمات الأخيرة من نفس العقد الذي تناولت (الحقائق القديمة...) سنواته لأول ، ولكن أيضاً لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذي قدمته سابقتها : الوجه المتكامل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذي طالعتنا بها (الحقائق القديمة...) ، وجه للمعانة المتساوية لإسكافي المودة ورفقه من المفهورين المندبين بوعيم بما يدور في الواقع من حوهم ، ويعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تمييزه ، والرايين في استقرار حداث من اتحقق - وعناصر الكدة ، وتخلق السعادة في قلب الألم والشوة والمعانة

(فالتساوير) لا تقدم إلينا إسكافي المودة المراقب اللامبالي ، الذي يستمتع بسحرته لكبية وتعاله للمستمر المحادر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذي شاهدناه في (الحقائق القديمة...) ، بل تقدم إلينا إسكافي المودة المشارك للمفهور - ربما بسبب تحديه عن المشاهدة ومحاوئته أن يفعل شيئاً ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو في قاع القاع نفسه ، وهذه هي دلالة مهته . فهو ليس إسكافياً عمى أنه يرتق التعال فحسب ، ولكنه إسكافي بالمعنى



فللمدار الدائرى يتطوى في بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على متوال متكرر شبه ساكن ، لا يتأثر التغيير فيه الجوهر بقدر ما يعنى للمظهر . كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدرات من عناصر التغيير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحى الطاهر عبد الله في هذه القصص الثلاث الطويلة لا يتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتباين ثدييات المصائر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتاً إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكاف لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدرات كبيرة من التباين وقدرات أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

في مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة في عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لآسيار العالم القديم وتبرز العالم الجديد الذى يبدو أكثر تطككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . فصطفى ليس أفضل من الإسكاف ، ولا الإسكاف أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هي حلقات متشابهة في سلسلة من القهر والمعاناة ، لا تملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المنوال ، فالحياة - برغم كل شيء - يجب أن تعاش ، وهي تبدو أحياناً وكأنها تصحى أن تعاش . ويظل يحى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت للمادى أو المعنوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجرد به من بهجة ولذات ، هما نسج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح في العملين الآخرين .

وبرغم هذه الدائرة الضيقة ، وفي ثباتها منطلقها الصارم ، يمكننا أن نلمس بعض ملامح التطير الذى لا يتأثر جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوماً بثقافة القرية الصحفية النحبة ، التى تطبق عليه كالأسورة ، في العمل الأول ، بدأ متحلاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته في العمل الثانى . ثم عادنا إلى كن جماعة الصحاب الصغيرة ، ومنطقها الحديد ، وعادها الذى يوشك أن يخلق قوائمه وقبمه الخاصة ، في العمل الأخير . وبعد أن استبدل بحام القرية للماسك الخفارة التى يشكو كثر دوس هروى كبير ، استبدل بالخفارة علماً آخر ، فيه قدر من التماسك ، ليس في صرامة الطوق والإسورة ، وإن كان فيه شيء من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغييرات اللاحقة تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ، وهو منطق يكشف ما في رؤية يحى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من متساوية وتنازيم

للصوص الكبار والصصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبقه مقترنهما برغم ثبات جوهرها . ونصطفى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والحشيش والطعام ، وبظل الأصدقاء الثلاثة في انتظاره ، أو بالأحرى في انتظار ما سيجلبه من بهجة تقضى على بعض ماى حياتهم من جفاف وإحباط ، وتبدد هموم ، يتدكرون من أحداث الواقع السياسى المولسة . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، ويعطى قاسم ليشتري شواء طيباً حتى تكتفى للثقة ، ويعتج رجب مدياحه الذى يمدحهم بالرخاء ويتوعد العرب الرافضة ويحكى الإسكاف حكاياته وهو يلعب بمؤثر الراديو حتى قدمت مختلف المحطات متناثر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور للشراب ، ويرداد اختلاط الأشياء ، ويرق الخيط العاصل بين الأكسوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء . وما إن يحكى رجب حكاية من الذين يسرقون الأثمان من المقابر حتى يقطن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جازياً حتى يسرعونها . وقد حاولوا إيقاعه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقلقت به العربة المسرعة تحت أقدامهم يتزف دعماً .

وتجهر هذه النهاية القاسية على أجنحة الهبة التى كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء النساء بعضاً من السعادة ، فإذا هم يحمون قاسم من مستشفى إلى مستشفى ، غثا من الدم ، في مظارة خشبية مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحاب في المستشفى ، ويخرجون من غرفة المفق مهزومين ، تاركين صديقهم من وراءهم ، لأن المستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالمضى قامت برأبها بحره أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكاف ورجب وفتح الله ، وهذه الكلمات الحادة ، المبشرة القاسية ، التى يدور فيها جدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى - الأحياء تنتهى (نصاوير) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التى ظلت تفتح لتغلق من جديد على هذه الثيمة الأثيرة عند يحى الطاهر عبد الله منذ بدايات عمله الطويل الأول (الطوق والإسورة) ، وحتى السطور الأخيرة في آخر أعماله .

والموت في (نصاوير...) لا يتعلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكفى المعجز والقهر والإحباط ، لأنه يجبر الصحاب على التخل من جنة صاحبهم بقسوة ، ودونما أى مستتالية أو صراخ ، لأنهم عاجزون عن مرارته الزاب في كرامة ، ولأنهم موقوفون أن الحياة نفسها هي القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التى عليهم أن يعيشوها ، وليست ما يمرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حياً وميتاً . إن قسوة حياتهم هى لقي تلصمهم إلى التحل من كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ، لأن هامش لاختيار المتاح أمامهم صيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوماً . فالوت عند يحى الطاهر عبد الله قدر ميتا فيريق وقدر اجتماعى في الآن نفسه ، وهو يوشك - للمفارقة - أن يكون الخلاص الوحيد من صداد العالم ولأعدائه ، وإن لم يكن خلاصاً بالمعنى للألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وخلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسياً حول إشكالية الوعى والمعار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من المعدالة المكونية من ناحية أخرى .



الإدارة: شارع جواد صني - القاهرة ٧٥٠١٦٧ / ٧٦٠٥٢٣  
المكتبة: ١-٦ شارع جواد صني - القاهرة ١٠٠ ص.ب. ١٣٠١ - القاهرة

44



## ندوة العدد

# مسئلة البدء والردى عن حيل الستين والستين

☐ حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن

صبرى موسى

☐ أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المصن

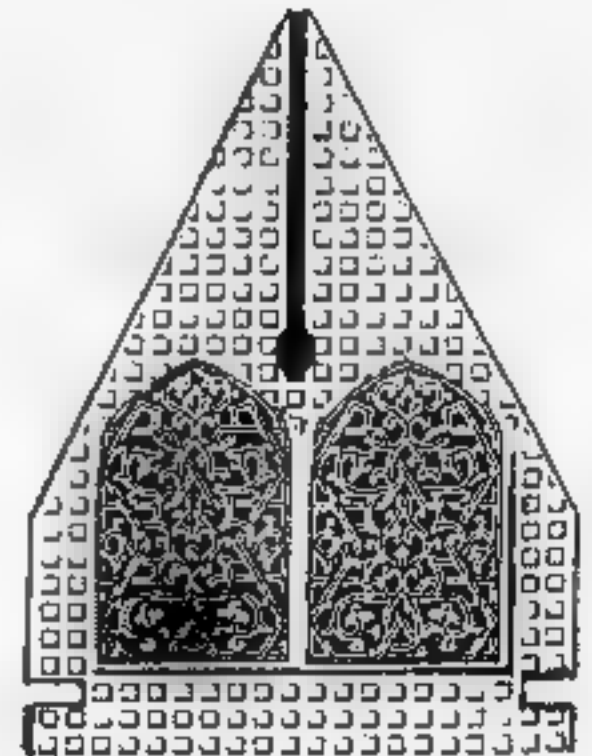
صنع الله إبراهيم

☐ فى الزنى بركات التى القهر المملوكى بقهر الستينيات

جمال الغيطانى

☐ الإبداع تعبير عن عقل ما فى المجتمع

يوسف العقيد



## ندوة العدد

مسئلة العدد ١٠٤ من المجلد ١  
عن محمد بن الحسين السنيدي في السبعينيات

## اشترك في النشرة

- جمال المظالم  
- صبرى موسى  
- صنع الله إبراهيم  
- يوسف القعيد  
من أسرة التحرير  
- اعتدال عيان  
- محمد بدوى

اعتداد ھٿان :

أرجو أن تسمحوا لي بأن أبدأ هذه النبذة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحدث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضاً علاقة الكاتب بغيره الذي يدعه . ومفهوم طبعاً أن هناك حالات أخرى للحدث يمكن أن يتطرق إليها بنفسى الأمر

جمال القبطاني :

أعتقد بـ يسمى لنا أن نتوقف في البداية عند المناع الأدنى الذي صاد حياتنا منذ مائة السنين ، فالحركة الأدبية في هذه الحقبة قد مرت بمرحلة نتيجة للحمة عوامل يسر للأدب علاقة مباشرة بها . ولكننا يمكن أيضا أن نقول إنه منذ أواخر السنين قد حدث فرار نقدي نتيجة لفساد بعض النقاد . وموت بعضهم ، ويقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين فرضتهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية . وخصوصا مسلسلات رمضان ، فضلا عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يحرم به نتيجة بهانت كتاباتهم ، فإسهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الوسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصيا إلى لفتتاح خاص في يتصل في الزمرد في أجهزة النشر المصرية وشر بعض أعمال ، ولم بصفة مؤقتة ، خارج مصر ، على الرغم من أنني أعمل في دار نشر صحفية كبرى . وقد شأ عن ذلك أن الأدب الصادق للمع من حركة الواقع الجهورية كان يصطدم - نظرا للمحصار الذي صرب عليه - بنيت للرسومات ، فكان أقصى ما أستطيع عمله هو أن أطلع عدد محدود من أعمال على آلة التريور كس في حدود خمسمائة نسخة ، وأورعها أنا وأصدقائي بطريقة بدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال . وكنت أتمنى أن القارئ الذي أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما شأ عن ذلك نوع من التوقع ، لكنني مستمر في الكتابة لأنها العمل الوحيد الذي أتق

صنعت الله إبراهيم .

أعتقد أن ما قاله جبال تعبيرا يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبری موسیٰ

أعتقد أننا جميعاً نتفق مع جبال فيما طرحه من الحديث عن حالة المخرج في  
المنافس الأدبي ، فالبيئة غير صالحة ، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق . وهذا ما  
يؤدي بالأدب إلى الانعلاق على ذاته ، فيشكل تصورات ومعايير ومعتقداته

المطبعة عمود من الأعمدة ، وكان الأول لمن يكون هناك مناع أدنى يسمح بالإبداع الطر لكامل ، ويشعر الأديب بأنه جزء من نيار واحد متناهم اعتدال هنان

ولكن ، ما الأسباب التي أدت إلى ذلك ؟ رابعاً ؟

عبريکي هوسى +

الظروف السياسية لعبت دورا كبيرا . فعملت حل حجب 'دباء' ، وتسايط  
الأضواء على تمرير ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم قد يكون  
على قدر ضئيل من الموهبة . وربما كان منهم موهوبون . لكن الظروف وصحبهم في  
أمكنة جعلتهم أكبر من حجمهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من صغر المؤسسات  
الأدبية والنقابة عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة عدلات النشر .  
ولتقصاء النقد ، وتحوره إلى طوائف أخرى كالسبها والمسرحة والتبليغيات . كل ذلك  
كان كافيا لإضاد المناخ الأدبي

**يوسف القعيد :**

وهذا هو ما يصنع الأزمة .

عربی موسیٰ

لا أريد أن أستخدم كلمة «أزمة» ، فهناك - بلا شك - إبداع ، ولكن المشكلة هي مشكلة التوافق

## جہاں الغیظانی

لكن يجب يدم الضاد في ظروف غير حوائية . اقل ما يقال فيها إنها ظروف



يوسف الحميد

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هي المرحلة الفاصلة بين الموت والانحراج ، ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من حقن الزجاجاة أما مما يتعلق بدور النقد فإن هناك عطاء كثيرا ما يقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردي ، في حين أن النقد عمل جماعي مرتبط بظيفة عامة أو اتجاه فكري عام . وفي السنين الماضية لم يكن هناك ظيفة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دفاعا عن النقد ، ولكننا كنا في الحقيقة نعتقد تلك الفسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذي يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غالبا ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أجيال كاملة ظهرت في الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التساهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خلق

كتاب آخرى يعملون تحت مظلة السلطة

هذا فيما يتعلق بالضرورة ، وانتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه . وفي رأي أن الإبداع يعبر عن خلق ما في الواقع . وأنا شخصيا أعتقد رغبتي في الكتابة هنا بنسب هذا الخلل . ولكن التعبير الفني عما حدث في مجتمعنا من خلل في الحياة الأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن الحقنة المستطاعة كانت تعبر البعد العربي للصحف . ومن أجل ذلك فقد قاذف موسى من هذه الحقنة إلى إنتاج أدب سياسي صريح ومباشر ، وكنت أرى أن الاستمرار في هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتعلق بعلاقي بالقارئ فأبني أكتفي بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا : أعتقد أن هناك محاولة من الأمانة التي تعوق تواصل مع القاعدة الأساسية التي كتبها . وفي رأي أن لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يعتمد عليها الكاتب . ولأن قنوت التوصل التي تربطنا بالقراء غير قائمة فأبني أستطيع أن أقول إن أدبنا قد ردد في المنفى . أضف إلى ذلك أننا نعيش في عصر هيئة أجهزة الإعلام على حرم من المواضيع ضوأل اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقفا واختيارا في مواجهة التلويح والادعاء والسياسة . أما عن كمية المخرج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إجراءات تعبر .

صنع الله إبراهيم :

في رأي أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالتحديد الذي يكتبه ، (إنما كانت علاقة إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدث الزميل من وضعية الأديب في مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يخلق الكثير في إطار شروحه تلك الوضعية

اعتدال عثمان :

أليس هناك مشكلات من نوع فني مع النص مثلا ؟

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بموضع السياسي والاجتماعي ، معنى الذين استطاعوا أن يجدوا صيغة ما يتحركون من خلالها كتعبير مبعوث ، قد ووجهوا أحيانا بالبحر كذلك . وأنا لا أوافق على منع أي كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فلماذا سيكتب إدو ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحنا مشكلة التواصل بين الأديب وجنوده . فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعي بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب وفي ذهنه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما يذم به بعض الأدباء مخالفه لهذا . فإذا لم يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتعامل معهم ، فهذا يكتب إدو ؟ إنه بكل تأكيد يأمل في أن يصل صوته . وقد يحدث هذا في إبداع بعض ، أو متدرج . لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأقل فإنه يصل إلى الخارج

اعتدال عثمان :

ومادا بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن كتاباتي أحدثت أصدا في الخارج أكثر مما كان لها في الداخل .

محمد بدوي

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاور قضية علاقة الكاتب بدسلطه ، وربما كان من المفيد الآن أن نحدثونا عن المفارقة القوية التي تمثلت في كتابات جل السيات . فهل يمكن أن تحدثونا الآن . كل من خلال تجربته عن عناصر هذه المفارقة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والتشكلات الاليجورية ، ومستويات الأزمنة في الرواية ... الخ

صبرى موسى

هذه وظيفة الناقد

محمد بدوي

لكر الكاتب يبي ما يصنع

صنع الله إبراهيم

من المؤكد أنه يبي ذلك ، ولكن هل يحرف يختلف فيه عن الناقد

صبرى موسى :

في رأي أنه من المستحيل أن نتحدث قضية الشكل الفني نفسها بعيدا عن المناخ العام أيضا . ومع ذلك فإن كلا منا فيها أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التفاصيل التي تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ بحدوث شيء . أو حالة ما يمكن أن سمينا حالة توليد . أو تأمل . أو تفوق . يندل فيها الإنسان الأشياء ويدخل في ذاته ، بل في الأحاق من هذه الذات . وما أن مده الفنان في الناس فإن هذا التفوق يصبح محط ما لم يخرج منه الكاتب بإبداع جديد بل الناس فالآخرون هم أصل للإبداع وهذه . حين يصر القاص عن ذلك فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والعمل الفني يولد لدى متكاملات دون أن انفصل بين مخزونه وشكله . خطة الكتابة هي التي تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحقا مع مضمره . لكن لا نضع محطنا مسببا لهذا العمل

محمد بدوي :

ولكن أليس هناك تراكمات ، فانا أتصور مثلا أن قصة «حادث النصف متر» كانت تجربة قصة «فساد الأمكة»

صبرى موسى

لا . . حادث النصف متر موقف فكري وشعوري من هجوم أناسية الرثني في حطة رمية محددة . وعلقت في موهنا من الحطب بوصفا شريفي . وهي تختلف عن فساد الأمكة

صنع الله إبراهيم

كيف ولدت إدو ، فساد الأمكة ، وما غروها ؟

صبرى موسى

سأحاول

جمال الغيطاني

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» الذي أعده مرجا بين القصة القصيرة والمقامة . ويكثف نلاسل لم يطره . ومدة سعى هي أنك صنفى تشييط فكيف توفق بين الصحافة والأدب

صبرى موسى

بني سأحاول أن أقدم تولاذا بين عدة أشياء . فانا صنفى وكاتب أديب . ورجل يما في مجتمع ، يحرص عليه أن يعيش في مستوى معين من الحياة على أن

هذه النوارى وما حدث على حساب أشياء كثيرة ، لأننى اضطر مثلاً للكتابة بسببها ، عبة فى الحصول على دخل أستعين به على التمرع ثلاثة أعوام أو أربعة . للكتابة روية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه يحول محض يحدد مستوى الكاتب نظرياً على فنه . فى حين أننى أستطيع أن أتفهم شيئاً ما فى العمل السينمائى إنما بالنسبة إلى العمل الصحفى . فقد كانت تجربة «صياح الجير» معيدة لى فى مجال الأدب ، فيها اكتسب التحقير الصحفى العمق والمخاطبة والشمول فضلاً عن الثغور . الذى كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعاً . وقد تمت رحلات عدة إلى مناطق صحراوية فى مصر وفى خارجها شريط الصحير الذى يجره على جانبي البحر . ومن هذه الرحلات كانت رحلتى إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة

محمد بدوى

من هنا وجدت دساد الامكة ؟

صبرى موسى

هذا صحيح هناك حياة كاملة تجمع بين البدو والمهاجرين والمشروعات التمدنية ، والطبيعة المدهلة . ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر منه إسبا منطقة لزبة للعامة كان يجيل إلى أننى أول من وضع قدمه على ترابها ، فاستواء دماها . ومازها وماضها . كل ذلك يمحط شعراً طامياً ما يكره . كذلك أدبه . وكان كل شيء يدهوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من بعة أعوام كوث فى خلالها الملاحظات والأفكار والمفاهيم . وكنت من الرحلة نفسها فى المهلة . وبعد مدة وجدت أنه قد نجح لدى إما يشكك ظلالاً روتها . وكنت أعلم بمحبة أو موال تهبكى فيه كل شيء . وتعتبر فى كائنات شعبي حقيق ياد الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان طفولته ثم يشاء يربطه إلى محبة أسباب العمل والمخلق والابتكار . وقد سألنى كثيرون عن السبب فى أنى جعلت «بيكولا» إيطالياً . ولكنى أرى أن «بيكولا» بلا وطن . رحلة آدمى السفر والرحلة . دون شعور بالوطن . أو هو يبحث عن ذاته . وهو فى أثناء ذلك يبحث عن وطنه

محمد بدوى :

أكان ذلك مرتبطاً بمرحلة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى :

لم تكن المرحلة قد وقعت بعد . لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه إوهامات المرحلة واضحة . على أننى كنت فى هذا الوقت قد تجاوزت المزالق الشائعة من الوطن والشعب . وكنت أقرب من الذات . بحيث يرم الذات الفردية يرم الوطن . وفى نظرى يكاد يكون مستحيلاً أن يلدع فرد ووطنه عاجز مهروم . والأمر لا يتعلق بالإبداع محض . بل بإن مهديس للناسم مثلاً الذى ظل عدة أعوام يعمل مع وملاحة . ومع المال وهو يعلم . ثم يعاجلاً بقرار إدارى يسبى كل شيء . فهذا عام حقيق . وإحباط يتغلغل صفاء فى كل شيء . وقد وفد هذا المضمون مع شكله . وكنت أفسر أن لوال هو الشكل المناسب . لأنه يسمح «سكاه» . ورناء كل شيء . هل هذا تعصيط مسبق ؟ لا أنظر . ولكن الفكرة بظل حية فى موسى . نقلها واحاورها . واصيغ إليها حتى تبلغ اكهاها فأشعر فى كتابه

اعتدال عنان

هد بالنسبة لتخصيه

صبرى موسى

الشخصية جزء من الرواية . وهى تكتمل من خلال علاقاتها بغيرها من الشخصيات والأحداث والمصائر

محمد بدوى

هل كنت على وعى بأن «بيكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى :

كان ذلك مقصوداً حتى يصبح «بيكولا» رهراً للإنسان . وقد جمع فى شخصه صفات إنسانية جوهرية . لكنه لم يعقد خصوصيته

محمد بدوى

سؤال أخير .. قبل أن نكمل إلى صنع الله إبراهيم . هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى

هناك ظروف خاصة لى . فأتأنيذا فى نشر الفصل الأول من العمل فى المهلة قبل أن أنسى منه . وهذا أمر مؤسف . لأنه يقبلنى ويخرجنى ويحول دون إعادة الكتابة

محمد بدوى

هل كانت لغة «دساد الامكة» المحسنة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى :

نعم .. لكنى كما طفت لا أفسر فى الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات فى الرواية

اعتدال عنان .

ومادا عن موقف الاستاد صبح الله إبراهيم من عمله ؟

صبح الله إبراهيم :

سأحاول أن أنتج الأمر منذ البداية . أذكر أنى كنت أتساءل عن السبب الذى يجعل الروائيين يهتمون بأشياء دون أخرى . وكأنا فمة اتفاقاً سرها بين جميع على أن هناك أشياء تكتب . وأشياء هى من المحرمات . التى يجب الابتعاد عنها . ولم أكن قادراً على فهم الأسباب التى تمنع من الكتابة فى كل شيء . خصوصاً أنى وصفت فى ظروف خاصة . مكتفى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا فى نهاية الخمسينيات

فى هذه الفترة كنت خارجاً من السجن . وكنت أعمل فى روية لم تهر حتى الآن . ولأننى كنت مسيراً بكل ما أراد كما يسمى أرسل خارج من السجن . فقد بحثت أسجل كل شيء . وعاصمه ظروف مراقبة المصايف . ومكرت فى أنى يسمى أن أكتب روية . وكاتب هذه الرواية هى «لندك رائحة» . وقد بدأت الكتابة بإعداد عدة مرنات وأشياء . وكنت شديد حرص على عدم التدخل بمرحلى و أفكارى . أو التبريد فى التحليل . أو التعبير عنى لمروص . وكاتب النتيجة ن بعض المرنات مسجبت فى دقة وحرص على أنى كتب ودعا بأن هناك أشياء يوجد شكلها . بمعنى أن حيصة الأحداث خلق شكلاً . وحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أفسكت على تحليل ما كتبت . وتداول ملاحظاتي هنا خصوصاً . هل إمكانية لتضيق مصادر للعمل ككل . هنا حاجة ماسة للربط . وهكذا وجدت أنى لا أستطيع أن أكون محايداً تماماً . وهكذا تتجمع المادة . وحدث أحداث . وارى أشياء فأسارع إلى تسجيلها عن طريق مذكرات . ثم أحاول بعد ذلك كتاب . ولكن مع المحرص على أن يكون فى «صوى الخاص»

بعد دواين «لندك الرائحة» ظل هذا الخط مستمراً . ولكن مع بعض التعديلات والإضافات . وفى هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات وذكريات عن رحلة قمت بها إلى منطقة «السد العالى» . مسجبت فيها «ابنه آدمى» . وبعض المقترحات التى أعجبتنى من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجو . وبعد ذلك كنت أفكر

## صبري موسى

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة في «أشياء» العفاني مد قليل ، وهي المجموعة القصصية «حكايات صبري موسى» ، فقد كنت أحاول أن أخرج فيها بين الشكل العربي القوي ابتداء «مولانا» و «يو» و «تشكوف» وبين شكل المقامة ، فحدثت بالحدث - وكان أحيانا مجرد حادث مشو في الصحف - ومرجته بالمعبرة أو الموعظة التي كانت المقامة تكتب من أجلها ، وبن أن الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد ، إن هناك حكاية قصصها بطريقة «أ» قصصها «أ» في شكل ما ، والقعد في شكل آخر ، وتعصب انت في شكل مختلف عن طريق أو طريقة القصد

## صنع الله إبراهيم

ولكن هذا بسيط ، مع الأمر

## محمد بلوى

إن ما ، بد طرحة هو «أ» كرميلا إلى شكل العربي ، وأحرى بحرحون بين التراث البشري والعربي خاصة وتراثهم القومي ، وعبرهم يهتدون رؤى في شكل الرواية ، ولكن التراث يميل لصالح تراثهم ، وقد لا يقتصر الأمر على التراث ، بل قد يدخل في ذلك التراث الأخرى ، كالمسورة أو الأهمية ، الخ

## صبري موسى

لا أدري لكني حاولت أن أصح شيئا قريبا من هذا ، «صناديق» وأطلق الرواية التي تأخذ شكل موال أو بكائية ، وأحيانا كنت أكتب ندى مشهد طبعي ، فأفكر أنه لا يمكن كتابته ، ولكن يمكن رسمه ، الخ أي كتب أشعر بـ التقيد الجزئي بكون عن القاص ، وإن الأمر يحتاج إلى رسم كبير يمكن يصل الرؤية التعبيرية السيفقة باللغة الدلائل

## صنع الله إبراهيم

ليس لدى ما يقال في هذه المسألة

## محمد بلوى

ولكن استعادتك من الروايات القصصية - كما يفرض أحيانا - واضحة

## صنع الله إبراهيم

هذا أمر طبعي ، لأنني أفراكل ما لتصبح فردية مبرحة ، أو لغة أجنبية وليس كنت قادر على الإفادة من كل شيء ، حتى لو كانت هذه الأداة سببه معنى إن أطلع أحيانا على حارب فاسي إلى ضرو «الاستعداد» ، ولكني - على صبري الإيجاب - استغنت كثيرا من الرواية الرسمية الحديثة ، «الكتاب» فيها يركوب كثيرا على وضعية اللغة ، غير أني - في أي يوم من الأيام - لم تكن «أ» في أن أصبح متوسم في مصر ، لأن موضوعاتي مختلفة ، وواقعي مختلف أيضا ، وقد استغنت منهم في كتابه جميل دجعة في الوصف ، واللغة عدهم حايه من أمة حياء داخلية ، أنا أنا أقدم لشيء كذلك ، وبكذلك حين تدقق جدها ليست كذلك ، وها أقرب من هيسجواي أكثر من اقراي من ادباء الرواية الحديثة ، وهناك جيه واحد طويل يسطر بين «أ» مثل «هيسجواي» و «سرو» و «سور» ، حتى «أ» حرام حريم

وفي روايتي الأخيرة ، «المنحة» ، حين كتب بصدور الكتاب بهبه طرب فوجئت بعد كتابة صفحات طيله أن «أ» اصدا «كافكا» به فوجئت لأنني لا أريد أن أكون «كافكا» ، كما أن مصر - في حاجه من كافكا - ولكني بعد إتمام الرواية في شكلها الذي شررت به وحدثت فيه موقف قريبا من كافكا ، عجب أنك في النهاية لا يمكن أن ترى فيها رواية «كافكا» بل معنى الشائع

في كيميه كتابه كل هذه الأشياء ، وما أرى ، فإن أي عمل أدبي يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة ، ولكن حين يحس الكاتب النظر في الأمر ، يكشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل ، وحتى فخرت لتحليل مدكراتي من رحلة السد العالي ، ساءلت : هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل السد للمبارى ، وهندسته وفراعه بيانه ؟ ، وهذا هو السر في التفهم الذي يراه البعض غريبا ولكني كنت أعرف أن الأمر لو وقع عند هذا الشكل ظن يكون هناك جديد ، وبذلك حاولت أن أصب في هذا الشكل عشرات الأشياء ، من حركات العمل ، ولادوات والناس ، والظروف السياسية والاجتماعية ، وهذا هو السبب في تعدد الشخصيات الزمنية التي تحدثت بها

ولكن كان هناك بعض التطور بعد «تلك» المراجعة ، التي كنت أحاول ألا تدخل في شيء فيها أو أصره ، حدثا كان أو مشهدا أم حواراً كنت هايتها ، ولكني هايتها رائف ، فقد كان على أن تدخل ولكن بشكل عام ، أما في «جمعه» «مستطس» ، فقد كنت هايتها خطأ ، ولكني كنت أصره أو أعلق خيل فنية ، مثل التصغير أو التكرار أو التكرار على حدث .. الخ ، وفي «اللجنة» ، لم تكن هناك أزمة متعددة ، لأنني استطعت أن أحدث وحده من نوع ما ، انمكنت - من - على الله ، وكانت الله في «تلك» المراجعة ، بسيطة ، والحمل غير معنى بها ، أو بتجويد ، بل كنت أصيد إلى نوع من التراكمة ، شررت أنها ضرورية وجميلة ، وأب تشدرك في بناء الرواية

وفي هذه المرة كان اهتمامي باللغة ضعيفا .. كنت متعمدا على القراء السليمة ، ولذلك استطعت أن تحصر هذه الأعمال للخدمة في «تلك» المراجعة ، لكني في «جمعه» «مستطس» ، وكزت على اللغة ، واستخدمت المفاهيم للبحث عن الفاظ ، وخصوصا أسماء الآلات التي لم أكن أعرفها ، وقد ناديت «أ» إلى حوار حسب ومفيد لي مع اللغة ، وأظن أن هذا الاهتمام باللغة - كلفا وتوكيد - هو أحد سمات رواية «اللجنة» ، فقد بدأت أهم إلى درجة التعب المصق والتوقف عن الكتابة نيتاً عن لفظ وليس يؤدي معنى هذفا ، وكان هذا الاهتمام نتيجة الترجمة ، إذ كنت جالسا مع مترجم أجنبي يترجم لي عملا ، فادركت أن يسي أو أهم باللغة

«عندئذ» عفاك :

حدثت حتى الآن من اختيار الموضوع وعن اللغة «أ» وماذا بعد ؟

## صنع الله إبراهيم

ظريف جدا ، وأنا أصرها على استخدام لفظ «ظريف» .. أي يعني العمل مصبورا في شكل منكسر ، ويصح أيضا للقارئ .. أن يقرأ عملا جديدا

## محمد بلوى

تمة سؤا خاص بعلاقة الروايات بالشكل العربي للرواية ، والبحث عن صبح خاصه

## صنع الله إبراهيم

هذه الصبح «الخاصة» غريبة أيضا ، وليس هناك شكل عربي ، بل هناك شكل عالمي

## محمد بلوى

الشكل العالمي - والعالم ليس شرقاً وغرباً هنا - هو الإطار العام ، ولكن بعض الكتاب يتجاوز إلى توظيف أشكال قومية في داخله ، كالأساطير ، وللواديل ، والشعر المصوق ، والحكايات الشعبية ، والتاريخ .. الخ ، مثلاً هل يحس الظاهر عبد الله في «حكايات الأمير» وغيرها ، مثلاً هل الفيضان في «الزريق» مركبات ،



اعتدال هجان .

هل منهم من هذا أنك متأثر هيمجوى ؟

صنع الله إبراهيم .

أظن أنى متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أنى تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاباته .

محمد بدوى

كتاب كارلوس ييكر ؟ إنه سيرة تعرض لقس هيمجوى

صنع الله إبراهيم

هو ذلك ، وهو كتاب مهم يناقش في دقة أسلوب هيمجوى ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا ما تعرفه فهذا رائع ومرجح . وقد يضيف الدائرة حقا ، ولكنه يعمده أعني وأكتب وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كجبل الثلج العائم ، الذى لا يظهر بكامله . وهذا يحسبك ترك مكانا للتصير ، كما يمنع العمل لاهية التصير من هذه مستويات من القراء . وكان هيمجوى يرى كذلك أن لغة متة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعدا آخر . حتى هيمجوى لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكتشفه .

وقد تعلمت من هيمجوى أشياء أخرى تخص اللغة ، ودقة الوصف وتكليمه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير يافض الصفحة والبسط . وهذا يقرنا من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم على شكل صور ونشكال . وفي نظري أن أنظم ما قاله هيمجوى هو ما يتعلق بالانكسار في التعبير ، كما يمكن أن نقوله في أصح صيغة واحدة أفضل من أن نقوله في خمس صفحات . على طريقة سولس وانغور .

ولذلك كان هيمجوى يهدف بنصف ما يكتبه في الكتابات الأولى

اعتدال هجان

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب نالده ؟

صنع الله إبراهيم

هذا صحيح ، ولقد عرضي الكتاب على قراءة هيمجوى ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أدركه أو أتعجب به .

محمد بدوى

هناك بعض الكتب الذين يحتاجون إلى سيرة الناقد في توصيل أعمالهم وكشف أسرارها للشابكة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم .

أكثر من ثلاث مرات

اعتدال هجان .

هل يحدث في كل مرة تعديل جوهري ؟

صنع الله إبراهيم .

يحدث تغيير في المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التعديل غير الأساسي . ولكن نحة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، وقد كتبت الفصل الأول من « حبة أغسطس » حوالي ثلاث عشرة مرة ، مع أنني كتبت القسم لثاني ما مرتين حسب

جمال الفيضاني

دون مبالغة ، أعتقد أنى استطعت أن أكون متصفا بمصومية في أعمال

وقد ساعدنى على ذلك شكل حبال ، وكيفية معرفتي بالقراءة ، ذلك أنى ولدت لأسرة فقيرة . ليس قيا أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكنى كنت أحس برغبة عارمة في القراءة ، ولذلك كنت المصادفة دورا كبيرا في قراءتى ، بدءا من مكتبة

المعروفة إلى رصيف الأزهر ، الذى كان ذا دور كبير في تكويني الفنى والفكرى كان على هذا الرصيف تل هائل من الكتب المختلفة . روايات عالمية ، ومعارف روكامبول ، وروايات تولستوى ومستوبسكى ، التى كانت تألى من دمشق بالإضافة إلى كتب التراث التى كان طلاب الأزهر يدرسوها ، مثل تفسير القرآن المكتبة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسير . وكنت في هذه الفترة أظن جاس على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ في سيم ، ودون عبيد مقابل نصف قرش يأخذته من الشيخ « هاسي » صاحب المكتبة التى شكت وحداى وعقل .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكتب أقرأ كل شئ وقد نفع في يدي رواية بلا عنوان ومزوجة الخلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها ولكنى بعد فترة تعلمت كيف أنظم قراءتى . وأفاضل بين شائع لى ، فترات تولستوى ومولسان ونشيكوف ، ومكسيم جوركي وهيمجوى وكل روايات جورجي زيدان . وبعد ذلك ، وفى سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العديدة ، وكل رغبة في أن أظلمها ، وفى نفس الوقت كنت أقرأ بنحس القوة والرغبة كتب التراث العربى ، مثل فتح الطب للسفرى ، الذى يصف في بضع صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أبعد فارقا كبيرا بين ما يصفه وما يعيشه . وفى كتب التاريخ وجدت صالتي ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها . وبخصوص كتابات « ابن ياس » ، التى قادتنى إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أفتزب - حتى المعرفة الحميمة - من المساجد والكتائب الملكية ، وكل أشكال المهادرة الإسلامية . وفى نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها . وقد أنقذتنى هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين في مصر . وفى هذه الفترة لم أقرأ لكتاب مصرى واحد سوى نجيب محفوظ ، الذى أعجبت به كثيرا . وفى الثلاثية على وجه الخصوص وقد قرأته لكتي أعرف ماذا كتب . وكيف كتب عن الجاهلية ، اسمى الذى أعيش فيه . أما يوسف السباعي وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمى والتراث العربى ، واتصلت بكثير من فئات الشعب المصرى في الأحياء الشعبية ، كانت تنفذ داخل رغبة واضحة وواعية في كتابة شئ خاص . وقد كان التشكوين الخاص في خبر معين لى على تحقيق بعض ما أنظم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربى ، وكان أكبر منعة لى قراءة كتابات القديسين الذين كتبوا عن مصر للملوكة ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لى ، ولم أشعر بأى رغبة في حياطة قراءتى فيها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو لاختلاف اللغة والماديات والتقاليد ، أو لى سبب آخر ، ولكنى وجدت نفسي في كتابات « ابن ياس » ، وخبره من مؤرخى مصر للملوكة . أما كتاب مصر المحدثون فلم بأسرى منهم سوى نجيب محفوظ . وقد قرأت الثلاثية أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسبح لى بتعليق صغير ، وهو أنى أشعر أنك عبرت عن طفولتى ، وبداية دخول عالم القراءة والأدب . لأننى عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكتاب مصرى من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ . وبعد ذلك اكتشفت أن المازنى كاتب جيد وباصح في بعض الأمور مثل نظره إلى الخس ، وقدراته اللغوية الفائقة .

اعتدال هجان .

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخى قد اسعد أقرانه ؟

جمال الفيضاني

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لى تقريبا وسوف أكمل حديثى ، وسأحاول أن أخص الخراب . . فى حد أستطيع أن أحوّل إلى سرت فى هذا الدرب طويلا . وقد عايشت المؤرخين لا يهدف للمعرفة ، أو

## جمال الغيطاني

هناك وجوه اتفاق بين حيواتي وروايتي ، وحياته ابن إلياس وروايتي ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه «وحدة النعرة الإنسانية» بمعنى أن نعمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون «الجوهرى» في الإنسان . وقد شهد ابن إلياس هزيمة المالك أمام العنانيين ، وشهدت حرمة بلادى أمام الإسرائيليين . على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا ، هي فكرة السبب كانت المشكلة الديمقراطية بالذات الخلة ، حتى إن يجب محفوظ هذه استخدام الزمر وكنت أشعر بوطأة الفهر البوليسى . وبمحصاه للمثقفين وأفراد الشعب عموم كنت في رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية السببيات وأنا أشعر بالصدارة ، برغم أنى كنت رجل سياسة . وهذا حاولت أن أعرف كل شيء عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى . وحيثما بدأت أكتب «الزبى بركات» كنت أحاول أن أكتب قصة شخص إنهارى ، هذا أسرى انتباهى في السببيات وجود نموذج بمنطق الإنهازى ، الذى يبحث عن شخصية كبيرة يختص بها أو يصاهاها ، كأن يتزوج ابنة شقيقها أو شقيقها مثلا ، وهو انتهازى بسيط إذا ما تحول بنموذج إنهارى السببيات . لقد التفت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إلياس عن شخص إنهارى عظيم هو «الزبى بركات بن موسى» . وبعد أن أسببت من كتابة الرواية فوجئت بها تحول من رواية إنهارى إلى رواية «بصاير» .

كان العصر للملوكى عصر فخر وهيب ، ولو قرأت نوصاف السجون وأشيعه «المقشرة» . الموجود بباب العصر لا المنع بديك ، كان يلقى فيه الإنسان طول عمره دون ذنب جناة أو محاكمة نفصى بذلك . وفي «الزبى بركات» التلى الفهر الملوكى يفهر السببيات

## صبرى موسى

كان سؤالى في حقيقه الأمر هو ما من الإدراك ، يتلخص في أن عدد كبير من الأحيال يتعامل مع الكتاب بمنطق الثبات لا بمنطق التحول . وكما نقول أنت بمنطق فعلا لظاهرة اجتماعية أن تكرر في عصر ابن إلياس وفي عصرنا أيضا ، بفضل الكتاب مشغولين بها . وأنا هنا لأعرض على اشتغال الكتاب بها ، ولكنى أرى أن أحد الودعيات الأساسية للكتاب أن يظهروا إلى المستقبل ، فاكشافات العلم الخالقه تحرق علينا الباب . وعلى الأديب أن يمسق عصره . ونحن نأزينا تتعامل مع محسوسه من القيم التى كان يتعامل معها الأديباء من القرن الماضى ، مع أن العلم والتعلقات الاجتماعية تغير بفعل العلم بشكل بهذه المؤسسات التقليدية . لقد حُرقت لسؤال معنى الوطنى في «عساد الأمكنة» ، وفي «السيد من حمل السباح» ناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التى أتوقع زوالها ، مثل الزواج ولأبوة والبيوة . الخ

## اعتدال عثمان

ألا بحثى أن تم الفوضى برؤال هذه المؤسسات ، وأعلى هذا أملت مصداق تقديم بديل ؟

## صبرى موسى

هذه المؤسسات مضطحة ، ولابد أن نجد العلم بديلا في

## محمد بدوى

وما الفرق بين عموالاتك وما يسمى «الخيال العلمى» ؟

## صبرى موسى

الخيال بهم بتحليل الوسائل . إن فانا ما نحاول أن يرسم صور وسائل واعتراعات علمية ، أما الأدب العلمى فيتعامل مع القيم التى تأثر باكتشافات عليه قائمة . إن عموالاتي قدرب من «هكسلى» أكثر مما قدرب من «ويلز» .

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق الفحص . ولقد أسرف الوصف التاريخى لنشوارع القى تمررها ، والناس الملتصين نحيابهم . وحيثما كان «ابن إلياس» يقول : «أقبل السلطان الرديح بالطار» كنت أشعر أنه يعيش في رمى ، فقد اكتشفت أن هذه المادة كانت موجودة حتى وقت قريب في بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرى «ابن إلياس» ولو كنت قد عشت في زمانه لكتبت ما كتب وكتابه كتاب مصمم : قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عايش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التى عشناها قبل ١٩٦٧ . وبعد هذا ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العنانيين ، وشهدت أنا هزيمة أمام إسرائيل . وقد كان يمتنع «ابن إلياس» بروح وطنية وجدتها تلتنى في الكثير مع مشاعرى تجاه وطنى . على أنى في هذه المرة لمخلت ألاحظ طريقته الكثيرة في قص الأحداث ووصف المراتب . ولذلك كنت بعمل مهروس خاص في للكتاب الذى يبلغ حوالى ستة آلاف صفحة : جعلت الأحداث في صفحات ، والنصوص في صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء في صفحات . وبناتية كتبت قصة قصيرة بعنوان «المول» ، عبرت فيها عن تحزبى في الحيس الانفرادى . ولكن لميا لم تكن مثالية . وبعد ذلك كتبت قصتي : الأولى «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» والثانية بعنوان «هداية أهل القورى لبص ما جرى في المقشرة» . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال في بعد أن قرأتها عليه . إنها شكل جديد لقصة القصيرة كما يكتبها تشيكوف وموباسان ويوسف إدريس . ويرغم هذا كنت أنشك في الأمر . وغير مصدق لما يقولون عنه «الشكل الجديد» مع أنى كنت أسعى إلى ذلك ، وأحاول أن أقتصص عبرته .

وفي حقبة الأمر أعلن أنى استغلت كثيرا ، ووعيت بطرف إنجازات بصورة متعددة من خلال كتابات الفقاد من قصصى . وخصوصا كتابات المذكورة لطيفة الزيات ، وهشود أمين العالم . ولزاد عوصى في التراث العربى . وأنتسك كالأثرة اهتمامى وقراءاتى من التاريخ ، حتى المرحلات والسحر . وكتب العجائب . وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى في السحر . وغرائد العجائب لابن الوردي ، وكتب عن هدايا الملوك وأنصمهم وبجالهم . وهذه الكتب كانت تخلق بيها دافعا في قصى . يجعلنى أسبب من نسلوا عربيا محبرا ، لكنه يرغم ذلك يرتعد بحركة الحياة من حول كرجل يحيا في قاهرة السببيات والسببيات

إن العلى لدى محاهدة ودأب . وبفكر ما أجده من ماء أحصل على الفائدة وبذلك لايسى أصبح في هذه الأيام مع كتاب «المصحات الملكية» ما صنعت من قبل مع كتاب «ابن إلياس» . وأشعر أنه صوف يعطى كثيرا . وربما يبرر عطاؤه بما نشر في أخيرا في لبنان ، وأعلى بذلك رواية «التجليات» وخطط البطال

لقد كان أسألنى جميعا من للتشيخ . الشيخ ابن إلياس . والشيخ عبد الرحمن الصيرى . والشيخ الحيل وغيرهم . على أن السؤال الذى طرحته السيد اعتدال عثمان عن مدى القدرة على الاستمرار في هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لى . وتبأ الكثيرون بأنى قد استغلت إمكاناتى . ولكن هذا لم يحدث . وأشعر أنه لى يحدث ماكنت قادرا على الكتابة

## صبرى موسى

إذا سمحت .. في سؤال .. هل كانت القائمة مضمومة على الشكل ثم صنعت ذلك إلى المصور ؟

## محمد بدوى

وأرد أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبرى مؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف . دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التى كانت تحملها في زمانها ؟

اعتدال عثمان

ألا يكون هذا غريبا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى

ليس مطلوباً أن يكون الأدباء أفراداً في جيش ، ومن حق الأديب أن يهتم بالمشكلات التي يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالاً عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد

إنني على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدود بحت إلى اللحظة الزائلة ، ولا أمسك إلا أن أوجهها بأدبي ، الذي يمكن أن يجرى في شكل منشور سياسي أصغر عليه ، لأن لدينا دائما مقلداً بالمشكلات . ولقد بدأ وحي هذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكنني منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر اهتماماً في حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادني إلى مواجهة فورية وسريعة لكل ما يجري على أرضه . فني يحدث في مصر الآن ، أشارك أن أتلو لجمعية زيارة يكسون مصر . وفي الحرب في بر مصر ، أتحدث عن حرب ١٩٧٣ . وفي هذا كله انتمت على حوادث حقيقية عرفها الواقع . فني رواية ، الحرب في بر مصر ، أتحدث عن واقعة حدثت في إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأحياء تهرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأدائها - بدلا منه - شاب آخر فقير في مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل في الحرب . وهنا حدثت مشكلة . من يستحق كفاش الشهيد وأوصته ؟

وفي شكواي المصري النصح ، حادثة حقيقية عن رجل يهاج في القاهرة ، عرض أولاده لبيع في ميدان التحرير ملصقا من كارتة

وهذا الأدب قد يتجعد عن سؤال : ما الذي سيجي من بعد مائة عام مثلا ؟ ولكنني لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما يتسبب اهتمامي كله على إمكانية أن تكون الرواية منشورا أو ملصقا

جمال البيطاني :

لا بد طبعا أن تكون القصة قصة لا منشورا ، فالمنشور شكل آخر ، وله طريفته . وإذا كنت ترغب في كتابة منشور ، فذلك طريقته الخاص .

صنع الله إبراهيم

لقد استخدمت عددا من الشخصيات في كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد

أنا طبعا أحرص على جاليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لي صوتي الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من الشخصيات الخاصة ، مثلا في الحرب في بر مصر ، هناك ست شخصيات تقص الحداث : السدة أولا ، فالقاول ، فالخير .. الخ

صنع الله إبراهيم :

ولكن لم أنهم أهمية هذا التكتيك : ماذا استخدمت ؟

يوسف القعيد

لقد اتبعت هذا التكتيك لكي أنجل الجميع يتحدثون إلا مصري لم الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكي أثبت أن الرواية لم تنشر في مصر سبب مضمونها ، ولو كتبت بالعامية لم تنشر في الوطن العربي . ولكن العامية كانت متوضحة أبداً للشخصيات والمناقش .

صنع الله إبراهيم

الشخصيات الستة تحدثت لغة واحدة ، ولو جلدنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحيث ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقبولة ، لأن من خلال النصي - وهي أقدر وأغنى - تستطيع أن تعبر عن كل شخص ، موصفا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوي :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكي يبرز عليها عمل روائي كامل لدرج عليها بعض النتائج المصارة ؟

جمال البيطاني :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف أتخذ مثلا من رواية « اليات الشتوي » فهي تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك

محمد بدوي :

إنني أتحدث عن الروايات الأخيرة

يوسف القعيد

هل قلعت الحادثة بشكل تجريدي أو متزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال تحدد الإجابة عن سؤالك

محمد بدوي :

إنني أظن أن مرور يكسون بالفسادية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ، بل إن التركيز على الحادثة يتصدر المشهد الروائي بصورة تجعله في بؤرة وعي القارئ إنها تظني على جزئيات عالم أجهل

صبرى موسى :

تحدد أن الحداث مفعول ؟

محمد بدوي :

لا . الحداث هي حدث في الواقع حقا ، لكنه بطرافه وجدته ، وبرور دلائل يلخص دائما اجتهاديا أكثر تحقيدا ، بل يحمله إلى حادثة طريفة ورائعة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور يكسون مجرد الطرافة ، فهذا شيء عجز ، لأن قصص التحريض

جمال البيطاني :

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أهاليا جيدة من القرية ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن من القرية بعد أن حداثتها وحشت في القاهرة ، وتنتهي حتى موقفك الاجتهادي ؟

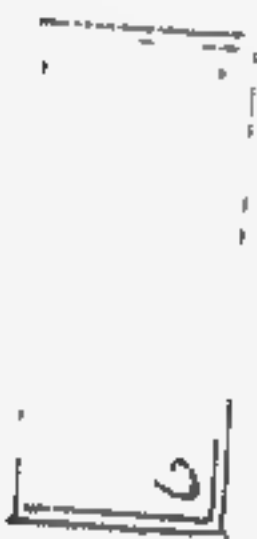
يوسف القعيد :

إنني أحمل القرية معي أينما حلت ، فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفي القاهرة أقابل رجلا كبيرا ، ولا أستطيع أن أجدد أين تبدأ القرية ، وأين تنهي للبيئة . إن القرية هي مصر بجمعها وأصالتها وساعتها

اعتدال عثمان

أعتقد أننا بهذا قد غطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، وساهمتكم في مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصوصا بما يثرى الرواية العربية ، ويوصل بها إلى آفاق عالمية

# النفس الرودني من عند الله تعالى



يحيى حقي ☐

نجيب محفوظ ☐

إحسان عبد القدوس ☐

فتحي عنان ☐

يوسف إدريس ☐

إدوار الخراط ☐

☐ إعداد:  
☐ أحمد بدوي

س من وكيف بدأ اهتمامك بالقرص القصصى - قراءة وكتابة ؟

ج . احبب - قبل كل شيء - ان اتجه إلى ان ما صاغته هو مجموعة من الأشياء - ولا أقول الآراء - غير مستمدة مطلقاً من كتب في النقد أو النظرية أو التأريخ الأدبى . بل هي تجربة محارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقترنة بعملية الإبداع وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة . تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن في مفهومه الأعم والأشمل . وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل واللغة . وهذا ما أسميه بالصعقة . ولابد أن أتجه إلى أنه لا فن بلا صدمة الصعقة هي قرين الفن . وسحبنا نبلغ الصعقة في الإطراء لتتبع بالفن في القمة وفي الصعقة . هذه هي الصراعات التي أحس بها - والتي أتريد أن أصير بها هنا - وأنا أعتد بالنسبة إلى أهم شيء - . لأننى من هذا الزاد أكل ومن هذا الزاد أتريد أن أعطي الآخرين . وهذا الصراع ينهى في عندما يخرج من الكتابة إلى حالة شبه البلاء . كالى محتاج إلى وقت كى أعود إلى حالة النظام السابق الذى كنت قد انفصلت عنه . ولكن في أعماق النفس شعوراً أيضاً بالنسب . فلماذا ؟ لإثبات قدرتي على تحقيق المبدأ . وعلى الغير إلى حد ما . وعلى التعرف به . والى في مواجهة النكبات التي لا يمكن حلها . هي الأحداث التي تهيم . إلى لا تمتد في الكتب عن نظرية في النقد أو في التأريخ أو في الإبداع . ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروى لي ما حاله في لحظة الإبداع . ومن حسن حظ أن المكتبة العربية مليئة بذلك . ومتابع بعض الكتب التي شأعت من مع الأسف . وقد شأعت كلها تقريباً . ونسبى البحث وإيراد ملاحظات أكبر كتاب القصة في إنجلترا وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعانيهم في هذا الباب . وفي مصر - مع الأسف الشديد - ليس لدينا مثل هذه الملاحظات . وأعمى في الحقيقة من كبار كتابنا أن يقدموا لنا قلوبهم . وأن يكشفوا لنا في حالهم في لحظات الإبداع . وكيف يكون وقد قام الدكتور مصطفى موفى منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جداً لاستجوابهم . ولكن هذه المحاولة مضى عليها من الوقت ما يبقى بعده أن نحاول تجديدها

يرجع في المكتبة العربية تعبير صميم تعبيراً مباشراً عن حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف . وهو أن يروى لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملاً أدبياً شيئاً من نفسه . حيناً يتكلم عن فنانه فيجعله بطل إحدى رواياته . ويشرح لنا حاله النفسية . وعمر نفهم - إلى حد ما - أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التي سمعت بها جداً في حياتي في قرات «توماس مان» . وله عملاً مهمان جداً في هذا الباب . أولهما رواية «مظلمة كروجر» . وقد ألفت بترجمتها . وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجري خلال المحادثات . ما المستويات التي يتحرك فيها الخصب ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم أخرى . والخصب يتحدث عن أشياء أخرى . وحيناً يتقابل الأثنان يصطدمان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى أن يحتفظ بسرته . ألا يضحك عليه . وألا يطالب بأن يقول شعراً في كل حفل يحضره . وأن ينسى أنه شاعر . لأن لغة الحقيقة هي في أن يعامله الناس على أنه واحد منهم . ولكنه في الحقيقة فنان متميز والرواية الثانية التي كتبها هي رواية «الموت في الهندية» . - يصور لنا فيها

مأساة عظيمة جداً . هي مأساة الفنان الذى أحس في وقت من الأوقات أنه يكتب كتابة لو انتهت لقال إنها جيدة ولكن صوته في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتحار . أو الموت في الهندية

س : كان يبحث عن الجمال للظن ؟

ج . بالضبط . وبدأ بحس أنه اسحق . وأنه لنهى . وهذه هي مأساة الفنان ولذلك نجد في هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه لغة . لأنه شعر بأنه ضيق ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشعر بأنها تطابق حفا حاله النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية . والمثال الثالث وهو من أبداع ما يكون . أن الأستاذ حلمي مراد أخرج لنا رواية ذكور ويهاجر لباصريه ومن أجل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول . وأعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظي أن ترجمت فصلاً من أربع فصول هذه الرواية . يصف لنا الدكتور ويهاجر وقد سافر وابتعد عن حبيبته . وهو في منزل معزول في الريف يجلس مساء يكتب شعراً فيجد أن الأفكار قد تراصت عليه . والكلمات قد خرجت بمحطة محطلة رمانة . ويشعر بهجة شديدة جداً . لأنه استطاع أن يبدع هكذا . وينام ثم يصحو . ثم يقرأ ما كتبه . ويتساءل ما هذه اللطيفة ؟ ما هذا الرب ؟ هذا كله جميل . أنا أتريد أن أعطي من حدة اللغة شيئاً ما . أتريد المحس . أنا لا أتريد المحطة والكلمات الحديثة . هذا الفصل بالنسبة في خلاصة تجاربي الذاتية . كتابي والله في مثل هذا الموقف . لأن هذا الموقف هو في مراراً وتكراراً

والصراع الذى أتكلم عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو تقريباً غوام حيل . لأنى اعتقد أنه لا إبداع إلا من خلال اللغة والإبداع هو المكشف عن حقيقة اللغة . وسعدت عن ذلك لها بعد ولكن الصراع من حيث اللغة له أيضاً في المكتبة العربية أمثلة متعددة وكان لدى كتاب مهم جداً غير أنه قد ضاع من للأسف . جاء فيه بروفاة المطبعة عند تنويره دى بلزلك . النص الذى أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فناد إليه مسودة . ثم تصحيح بلزلك هذه المسودة مرة ثانية وثالثة

ومما نجد أنه نجح في الإضافة . ونجح في أنه عاد فحذف ما أضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نفق على حقيقة الصراع بين بلزلك واللغة . وطبعاً هذا صراع أيضاً مع المفكرة . ولكنه يصعب في كيفية التعبير عن المفكرة باللغة . وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأمثلة . وليس لدينا في المكتبة المطعة أية مراجع لكتابات عظماء الإبداع لكتابنا . وقد كنت أتمنى أن يكون لدى لطيفة العامة لكتابت منطقة عن كل مطبعة تقتضى إبداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب . بدلاً من أن تلقى في سلة المهملات . لأن هذا جزء من عملية الإبداع

س هذا يدكرنا بصعقة الأرض الخراب لإليوت . حيث ظهرت بتصححات إدرا باوند

ج هذا يقتضى الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته . لأننا نريد مراجع



مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن النص محاولة روحية قبل ان يكون محاولة عقلية للانفلات في ملكوت الله . ومحاولة أيضا للتصوير والسر . فالتصوير عن القدرات الروحية هو الفن . وهذا يحتل عندى زف حد ما يتحور مأسوى يرتبط في ذهنى بقدر الإنسان واليكاء على قدر الإنسان . والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم عزه . والاحتجاج تارة أخرى . والتساؤل تارة . وهكذا وبشكل عام الرقاء للاساء . وكل هذا جعلنى لفصل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتماعى وأنشاء من هذا القبيل . أما القصة القصيرة فعدما تشغل نفسها بذلك فهي تعد بدعا إلى بد الشعر . ولذلك لاى الشرط فى القصة القصيرة جملة شعرية لا أطلها فى الرواية فالرواية عمل جمى . أما القصة القصيرة ففيا تكتيف . ويجب أن يكون فيها لغة شاعرية . وأنا أطلب شكلا غرب جدا للقصة . هو ألا تكون استمرارية . بل استذارية كروية . أى إلى أريد من القصة القصيرة أن تعطينى شعورا بأنها قد عجت على شكل كرة بعضها أخذ بعضا . وبعضها مفض إلى بعض . فلا يكاد يعرف اودا من آخرها من حيث الصياغة

من وكيف بدأ انما لك بالنص القصص ؟

أحمد الله سبحانه وتعالى مرورا وتكرارا لى ولدت فى أسرة نقى الكتب . ونجم بالأدب والشعر . ونجم أيضا بالكلمة الصحيحة فى مكانها الصحيح . وقد وجدت بعض أفراد أسرنا يهتمون بالانجازات من طريق كتابة رسائل المنياب فبرد أنهم يريدون أن يدعوا فى هذه الرسائل إلى تأخذ شكلا أدبى جميلا . وقد كانت والدى تارة ولكتب . وكنا نقرأ جيران النسي وكل ما نصل إليه من كتب . ولقصاد شوق كانت تدخل بيتنا وكثير ما كنا نحفظه . وقد كنت فى ذلك الوقت فى الثامنة أو التاسعة من عمري . وقد بدأت محاولات فى المكتبة وكما فى أواخر مرحلة دراسى الثانوية أو بداية دراسى للخطوط . ولكنى لم أحاول كتابة الشعر . لأن الشعر فى الحقيقة بالنسبة لى هو لغة فنون القول . ولا تقاس عظمتة بأى فى آخر . وأنا مصعد لأن اصعب القصة أو الرواية فى كس ونقيا فى البحر فأتانى شعرا . لأن الشعر هو خلاصة المنزات . وهو الفن الخفى . وأنا لم أكتب الشعر ولم أكتب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعرف كل كاتب محدود مقداره . فلا يحى تعرف ونزهو بمقدرة غريب الحكيم فى الحوار . وهو يقول هذا . اما أنا فليس عندى موهبة الحوار . إنى ألزم ما فىقول الله عليه وهو التأمل والوصف . وأكبر فى هو وصف الأشخاص والأشياء . وأصعب فى هذا الوصف هوامى الجنس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصصى تصيح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وهذا غير مقصود . وأنا عند الكتابة لا أحس إلى أخذ من ذلك وسيلة . ولكن مجرد تصديق . فعندما أجول مثلا فى الغورية . هل يمكن أن أصعب نفسى وأنا أسير فى الغورية دون أن أتأوه رائحة الحى ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصص التى تدور فى الأماكن التى تتطلب استخدام حاسة الشم فيها

كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلعت البدايات لذلك فلم ؟ وما أثر ذلك فى أسلوب التعبير ؟

هذه الأسئلة تنكس نوعا من التأليف لا أحبه . وهو التأليف بالتقصيات ياب أول وياب ثانى . ويحتمل على التخطيط ليس فى الفن مثل هذا التخطيط أبدا . فلا يستطيع أن يقول إن يبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك . لأن هذا فيه فصل ليهذه عن تلك . وأنا أوجو من الكتاب الشبان عند خروجهم من منازلهم أن يسوا أهم يكتبون القصص . وإلا يعرفون يسبون حياتهم بأنفسهم . لأنهم لو عجلوا عمدا إلى التأمل برهم ان هذا ينفعهم فى كتابة القصة . فلن يروا شيئا . وما سيروبه لن ينفعهم فى كل

من هذا النوع ليرجع إليها عند اللزوم . والمساقة فى الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع التفكير . ولكنه يمثل فى شكل صراع مع الله وكما قلت لك فى مثال باستمراءك . فهو أكبر خطر فى هذا الباب أن يجبر لنا بعد كل الأمثلة التى ذكرتها أن هناك القاطعة عمادة ومحادثة وكأنها لأمر بالكتاب . بحيث به ونوحى إليه أنها أحسن لفظ وهى كادبة . وحقيقة أحسن وأنا أكتب أنى منذ جلست إلى الورق أن كثيرا من الألفاظ قد احتاط لى . وكان كلامها يقول لى إنه أحسن من غيره . وهكذا اخلل فى صراع غريب . ولكن الكاتب يجب أن يتبه إلى أن كثرة الخلق بحرق الورق . وانه لا بد من وجود بعض حى وصورة ويسر . وإلا يفقد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب ان تكون له عى واجبة . واتباه شديد للاختيار . ولكن دون حدقة ودون حسر . فنحن لا نريد حسرا فى التعبير . قد يسبق التعبير مشقة ولكنه يجب ألا يكون حسرا . معنى أن نصل إلى البحر من خلال الحسر . وأسوق مثلا من امثلة عدع الألفاظ . لى صديق عزيز واستاذ كبير . كنت أفرا له قصة فيها وصف لده حبيب طيبته على كوبرى قصر النيل . وكيف أن اللقاء تم فى وسط الكوبرى عاما . فقلت له متسائلا : هل قست المسافة بالخط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبه ؟ . اطلق أن الأمر يطلب من كل كاتب بعد ان يفرغ من لحظة الانفعال لمباش أن يقرأ عمله بعين الغريب . وقد كتبت هذا فى كتابى . صبح اليوم . وهو من كبرى المهمة لأن الكاتب لو قرأ بنفسه فى لحظة التعلل . وليس فى وقت جنون الخلق . فسوف يصاب ايضا لماذا لم يكن اللقاء فى الثالث مثلا ؟ وهل دور ان يهين الكوبرى ؟ . من أين جاء هذا الخط ؟ من زوى الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال . فى وسط الكوبرى . أحس بأنها مقطوعة شيئا ما . فرأى ان . عاما . لعلها لغة حلوة . ولذلك أفرق : . نصيبي لى بفعل الكاتب قد علمنا بالهبة والمحتاج وهو يكتب . أو حى يضع فيه سداة أخرى من سداة . لى قول المدمس . . هل يمنع هذا عملية التعلق ؟ للاستف الشديد لا . وقد ثبت علميا أن الخيال المصورة تتحرك عندما تفكر . وهذا شىء غريب . ان يقدر للإنسان أن يكون ذهنه محبوسا فى لغة . والسؤال المثير هو : هل يستطيع أن يفكر بغير لغة ؟ وهل هناك المفكر لتسقى اللغة ولعل عليها ؟ أنا اعتقد ان ذلك يحدث . وأحس بلىء من الخزع والرجل والمخوف حيا اشعر وكان محروم أيضا من حيز اشتاق أن أصل إليه . وكفى غير واضح من درجة استحباب اللغة للمشاعر المعقدة التى نجيش بها النفس البشرية

ولذلك تجد عند المتصورة شطحات لغوية وأنشاء من هذا القبيل . وإذا فعل الكاتب ان يخلق له عاما . فليس له علاقة برى الكلمات ولا بصوتها . فوظيفة ه ان يحدد معنى الذى يريد أن يقوله . وأن يختار الكلمة التى تنطبق على هذا المعنى . دون زيادة أو نقصان . والغريب انه عندما يفعل ذلك ويعد هذه الألفاظ فإنه يدرئ أنها جمعت على شكل موسى جمل لى حد ذاتها . هذا التألف فى النفس لا بد أن يتسجم مع التألف فى الرى نفسه . لأن الموسيقى تتع هنا من التألف فى النفس . لا من التألف فى خلق الحروف ومخارج الكلمة . ولكن الموسيقى داخلية واللغة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالفنية الفكرى ان كتاب القصة والمسرحيات وغيرها حى طيبهم كثيرا . هناك نظريات نقدية كثيرة تروها أسامة الجامعات . ان النفس طرع أولا إلى فن القول والنم والشكل والرسم . ثم طرع فى القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى امر الفروع والقوال عت انحت كثيرة فتعديد القولب ووضع شروطها . ومع هذا فن الوقت فانه يترت الصلة بين القالب الأخير والتبع الأصل وهو النفس . فنت لى بعض كتاب القصة عندما (مراعاة مهم لقول النقد عن وجوب أن يكون للقصة بداية ومهابة وغيره) تصور أن القصة من الممكن أن تتعرب هذه الشروط ولا تكون فية أبدا . بل تكون عجا اجتماعيا أو أى شىء آخر . ولكنى أريد هذه الفروع ألا تنقطع صلبا بالأصل الأكبر وهو النفس . لأن الأساس هو أننا نكتب الفن فى شكل قصة أو

الظروف - إلا إن توافرت شروط معينة - وإدراكهم عندما يخرجون من يومهم أن يتسوا علما مهمهم - وأن يحلوا من أنفسهم آلة تصوير مفتوحة - تسجل كل شيء - والله أعلم بما يحدث بعد ذلك - وأشرط أيضا أن يبدأ الكتاب للشبان بالتجربة الذاتية - حتى يفضي ذلك على القصة بعبء الصدق - وهي عنصر مهم - وأن يتركوا الخيالات الأخرى إلى وقت لاحق لها بعد - لأن من الصعب أن نطلب من كتاب القصة ألا يصوبوا إلا عن مجازيم الذاتية فقط - إذ إن ذلك يحصرهم في محيط وى ومن وى مكان - وهناك يتبع بالعجب موعة وهي الخدس - فلا شيكبير عبر لنا عن الغيب العراطف - فهل يسي ذلك أنه قد عانى كل ما عبر عنه ؟ بالطبع لا - ولكن ما يحدث هو أنه يقول لنفسه - لو كنت مكان هذا الزوج الغرور فإذا عساى أن أفعل ؟ فوضع نفسه في محارفة هذا الزوج - وبسبب سعة درجه وفهمه للإنسانية - يستطيع بالخدس أن يكون هو الزوج الغرور الذى عر به - ومن هنا اطلب من شباب الكتاب أن يؤجروا هذا الحدث لفترة متضمنة موعا ما حتى يملكوا ادواهم في التعبير عن التجربة الذاتية - ويستمر هم الاشكال - ثم بعد ذلك يكتبون ما يشاهون

س ولكن الخدس ليس م يكتب - بل شيء يوجد عند الناس لو لا يوجد

ج ولكنه يرى بالاطلاع والملاحظة الناس - وأفضل الناس والحياة أيضا - فإذا ما كان الإنسان في مكان ورأى رجلا يهوا فإنه يتعلمه في كل ما يصره ما يعبر عن خبره - ومن القصص المؤلمة نصى أن فلوير الذى كتبته مكانه بولارى - تسلم يوما ما خطايا من صديق له يقول له إن الله يموت - ولله جسس إلى فراشه يتأمل هذا المنظر - فإذا بفلوير يذبحه بالخدس حفظك - لقد أتاح لك المرق مشهدا تملك ولا بد أن يأتى اليوم الذى يجب أن نصف فيه مثل هذا المشهد - وما يؤلمى هو أن الصديق كان يروى وقصه موت أنه - إلا أن فلوير لم يفكر في الواقعة إلا من زاوية الفن - وأنها أتاحته له تجربة صادقة ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الخدس النسبة فلا كان - ولذهب إلى المحرم

س كل ما في الأمر أنه أراد إلى توضيح كل شيء في الحياة خدمة نص

ج هذه آلية رديئة - بل رديئة أيضا - لأنه يظهر بالإنسانية - الفن جزء من الحياة وليس كلها - ولذلك فلا بد أن نفهم أولا ما الفن القصصى ؟ لأننا لا نزال نكتب القصص - في فوائم الكتب التى تلى من بلاد مثل إنجلترا بقسمها إلى fiction and non fiction وكأنه المرفة متفهمة إلى باب إجماعى أصلا وهو أن fiction وجانب آخر non fiction فلو يقولوا مثلا تاريخ ويوجرافيا وأشباه من هذا القبيل - ولكن fiction and non fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث في القاموس نجد أن معناها - الخيلة - - مثل أن يأخذ المرء قطعة من صخر فيشكلها - الفارة - أو شيئا مثل ذلك - فالنن إيام مطلبه الحقيقة - وهذا هو الغرض الذى يتبنى عندما يكتب - مثل حضور صكر البسات عندما يربط بكرة في حيط ويضعها في محلول سكرى مركز فتتجمع البثورات حول البقورة الأصلية المنطفة - مكونة شكلا - هذا بالضبط ما تصوره في لحظة من اللحظات - وأحس أنه حدث - وهو قد فكرة ما تكونت في داخله بحيث أتى ثقة كاملة بأنها واضحة كل الرصاص - ومشكلة جميع تفاصيلها - ولكن ما شكلها ؟ لا أفرى - ولكن أحس في فورة بعض باب قد وجدت - مع أنى لا أرى ملاحظها - وكل دورى بعد ذلك هو أن اكشف هذه الملامح شيئا شيئا إلى أن أصل في آخر الأمر إلى حال كالى أراها به فأقول نعم - إن هذا ما أحسست به

س إذن هي صليبه عوص إلى داخل العسر - دون يكتب ؟

ج هي عملية بحث عن شيء موجود - وطريق الوصول إليه هو الدرس

الكتاب - محاما مثل النجار الذى يحك بقطعة من الخشب يحاول أن يصنع منها غزالا أو أى شيء آخر - ومن ثم فإن كل عمل فى في نظرى صبورى بكلمة - كأن - حتى التصوير والنحت - فلنا لا أصعب العمل كما هو بل أصعبه كل أوله هكذا - ولكن نتيجة - كأن - هي الحقيقة - وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيام مطلبه الحقيقة

لما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فلنا اخلق أهمية كبيرة جدا على أول كلمة في القصة - لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة - كيف تبدأ القصة وبأى كلمة وى أى وضع - هذا مهم جدا - وقد تعلمت أيضا لا من ناقد بل من المكاتب سومت دوم - الذى نصح بأن تبدأ القصة - إذا كان ذلك في الإمكان - بفعل يدل على الحركة - لأن هذا يفضى - على الفور - حركة على القصة - وهناك أسلوبان لكتابة القصة: الأول هو - كنت عندهم م جنت - - والآخر هو أن تقول - دعال منظر إليهم من قلب الباب دون أن يرونا - لرى ماذا يفعلون الآن - وهذا هو الباب الذى يخرج فيه المؤلف من القصة - ويستحق وراء الشخصية - وعمل الفعل المضارع عمل الفعل الماضى - لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة - وحتى إذا بدأ بعمل ماضى فليجبه أن يرجعها بسرعة إلى الفعل المضارع - لأنه كلما أسرع بالعودة من ماضى إلى المضارع كان خيرا لإيهفاء الحركة - وقد كتبت بعض مقالات متعمدا وأنا أسير بخطوة عسكرية في الشارع - لأنى أفسد أن أقصر في الأسلوب النثى والحركة والتدفق

وأنا مسألة اختلاف الدبابات والرها في أسلوب التعليل فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تكون لحظة ولادتها - وأخذت ملاحظتها وشكلها الكلى

س ومن شرح في كتبه الرواية ؟ وهل تعد نصيب ما قبل هذا الشروع - ومن يصحح نى يشوه هذا التصحيح ؟ وهل تعدل بها بعد احياا من هذا التصحيح ؟ من وكيف ؟

ج ليس هناك لبعض إلى من كلمة التصحيح - فلانا لا احبه أبدا - لا في حياتى ولا في نقالى - ولا في أى نشاط من أنشطة حياتى - وأنا في محيط حياتى فلهذى اسير بأسلوب - حلييا على الله -

س هل تتراء في كتبه الرواية بأسواقه المتائلة هذا الفن ؟ وما موجدت النظرى والعمل من هذه القضية ؟

ج يحيل إلى أن الكتاب الخفى المنهم قلما يصير إلا إذا كان يكتب أهالا اجتماعية - لكنه إذا كان مرتبطا بمفهوم الفن عامة - وأنه يعد هذا تعبيرا عن نفسه - فإنه لا يتغير

س إذن فالكاتب لا يتراء بقواعد الرواية ؟

ج وخب ألا يتراء - وأنا أقول دائما كلمه واكرها - وهي أن الفنان كالمعلم - ولكن الطفل يكسر القصة من أجل أن يعرف - والفنان يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها - والحركة الأدبية ما هي إلا محاولات للتجديد - وليس من الحقول أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر - ولا التاسع عشر هو القرن العشرين - لكن هذا التعبير أو التحول يجب ألا يعبتنا - لأن معبنا من مطالبه هو اتصال هذه الاشكال بالفن - وماداه هذا الاتصال قائم فلا محل للمحرف - ويضال عن إلى ناقد تأثرى - ولم يعرف في النقد الكبار من أساندة الحامنة - ويظهرى في النقد أن النقد عمل أدبى - بمعنى أن المقال النقدى يجب أن يعنى القارئ نفس الشرة كالفعل الأدبى - وثابت لا احب أن أقصر على قالب واحد - فلنا اصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عدمه - وأخرون يتكلمون عن الخيالات أو غيبتها - ولكنى أتناول العمل في ذاته - وأرى من لير متعمده - فإذا كان له براعة في تفصيل المواقف وتزيينها فكلمت عن صحة الرواية - وكعب بعض القاصص الحكاية - وإن

مختلفة . وقد دخلت عندما كتبت كتاب «صبح اليوم» . لأن الشخصيات التي فيها لم تقابلني في الحياة . ولم أعرف أحداً منها . وكذلك ليست فيها شخصية مثل مزجها من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلاً . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق شعرت دعة شديدة جداً . وأحسست بهم إحساساً قوياً . وكأنني أراهم وأرى العين . وكأنيهم يعرفوني . وكأنهم يعرفونني . وهذا شيء غريب . لأن الموضع رؤية أشخاص في الشارع منذ زمن . وهذا شيء غريب . لأن الموضع رؤية أشخاص في الشارع

س هل تضطر أحياناً - تحت إلحاح هذه الشخصيات - إلى إحداث تغيير في بناء السبل القصصية ؟

ج كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها - كالمهنة - فيها يهتم . وكتاب القصة - بالمثل - تهتم به هذا . قرأت كلاماً لواحد منهم وجدته يذكر أنه اضطر - في وسط الرواية - إلى تغيير ما يخطط . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا وكل هذا الكلام نصب وسويل وليس سطرباً

س هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل لك - في قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج مطمئن الوحيد هو أن أعرفه بنفسه بوصفه إنساناً . وذلك بأن يجعله يرى الشخصيات التي يكتب عنها . وطالما أنها - وماذا جرى لها . ويتأمل ذلك ليردد معرفة بنفسه

س هل تهدف برواياتك إلى تاصيل قيمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاق . أو وجهة نظر في الحياة والناس ؟

ج أبداً . غرضي الأوسع هو أن يرتفع القارئ من جسد ما كل ويشرب وينام ويغشى ضروراته . إلى إنسان له اشتياق روحية . وطموحات ذهنية وعقلية . وأن يكون آدمياً لا قنياً . والمحركة السخيفة التي قسمت الأدب عندما إلى مدرسة يسارية تنادي بالالتزام . ومدرسة إلى حد ما جمالية بما هي كلام أجوف . ورأيت أن الفن أولاً تعبير حي . ولكن التعبير الذي هو أن يحاول - أولاً وقبل أن ينظم - أن يتواصل وأن يوجد . لأن الفن هو أولاً إيجاد الشخصية . ثم لينسجوا - بعد ذلك - كما يحلو لهم . إنني لا أريد حيوانات يسارية أو حيوانات يمينية . بل أريد آدميين يساريين وأدبيين يمينيين . بمعنى أن الإنسان يجب أن يتعامل مع قدراته كلها . ثم بعد ذلك يحدد فكره أو مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط أن يكون آدمياً وإذا هم فعلوا ذلك فيها قام بينهم من صراع فسيكون هذا الصراع إنسانياً . وإن اتسامل : بأي حق يتألى لأذهب أن يعرض حجباً على الأدب . ويتطلب مثل هؤلاء أن تتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة ولكني ملتزم في كل كلمة أكتبها بصدق وأمانة . لأنني أريد أن يتحوروا إلى آدميين بمعنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم

س من قارئك الذي يكتب به فضلك في قصصك ؟ وهل يتحور بعد ذلك ؟

ج في الحقيقة أنا في بحث في هذا الموضوع ولرجو أن يوضع رداً على هذا السؤال . وهذا البحث بعنوان «من يكتب الكتاب» . قلت فيه أنني أعد نفسي عضواً منتسباً في ناد للكتاب يضم الأموات والأحياء . وجميع الأجسام . أقول لهم فيه إن ما يجعلني جليلاً بالانتساب إليهم هو أنه اتسبه لهم وفي الواقع فاني عندما أكتب لا أعاطب فأرتأ ولا شجاً ولا أمة ولا ضميراً ولا دماً . بل أعاطب الكتاب الذين أريد الانضمام إليهم واسألهم . هل أعجبكم ما أقول ؟ وهل ترون كتاباً إلى أن يجعلني انتسب إليكم عضواً في ناديتكم ؟ كل أمل أن ترضى كتاباتي الكتاب والتهاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكتاب غرض من الانتماء لا علاقة له بالزمن مثلاً أنا انتسب إلى قبة الكتاب . ولما أكتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

أبدي براعة في عكس القضايا الاجتماعية بدراسة من حيث الحالة الاجتماعية . وما المانع من أن يجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أسيبه بالنقد الشمولي بمعنى أنني أطلب من القارئ أن يكون عملاً أدبياً . وأن يتحور نحو الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يبرز فيها

س من يكون البث الراوي مباشرة مصير المتكلم ؟ ومن تكون الراوي الذي يقع خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحياناً لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج هذا موضوع مهم جداً . وأحمد الله أن وجه إلى هذا السؤال . أما من يستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة فيها . وهناك كاتب كبير جداً في مصر . لا أريد ذكر اسمه . كتب رواية بهذا المعنى . شاب مصري يعرف بفتاة إنجليزية فتساءل إليها إسامة بالله . مع أنها فتاة طيبة القلب . فخلص له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . وأراد أن يقول إنه رجل وطني . وإنه أثر وطنه على دوجه . ولكن هذا يعني أنه ليس آدمياً وليس إنساناً فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا الخلق . كان من الواجب هنا أن يكون الضمير بضمير الغائب . والأسلم في كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يتجنب للكاتب نوعاً من الضمير غير المباشر . كما يسمح بظهور المتصور الساخر . فيفتح له أكثر من باب للتدخل إلى موضوع القصة ويحرك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن كما تعلم ليس هناك قواعد في الفن . فالفن يعلو على جميع القواعد . وكل ما يلزمه به أنه يكون باطلاً في وضع من الأوضاع أو في مكان أو في الأوقات

أما موضوع التدخل بين الأسلوبين أحياناً . فكلنا نقرأ الرواية ونأثرتنا أكثر من أسلوب . أسلوب السرد واستلوب الحوار . واستلوب الوصف . واستلوب الشعور الداخلي . وبراعة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلها في مكانه . وأن يتناور بها . فينتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعور الداخلي . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضع . واستاذ هذا الفن - حفيظة - هو جليل محفوظ . ويتأمل رواياته تتضح لنا براعته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعور فاعل . أحسن استخدام . وفي براعة هائلة

س ما علاقتك بشخصيات الرواية ؟ وهل هم محبوك لك أم أن لهم وجوداً ساجداً على وجودهم الروائي ؟ وما دورهم الحقيقي بينهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج كنت أوجو أن بمعنى الله شأنا الكتاب من قنات هذه الاعاث لأبأ تركه في الحقيقة . وهذه الاعاث تبدو في ظهري علماً وليست في صميم الموضوع لكل كاتب يختلف في الآخر . لكن لا بأس . ولنتكلم عن وجود الشخصية أولاً . أحياناً يتزك الصل الروائي أقرأ يشعر بأن القارئ قرا رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تبقى في الذاكرة . وربما كانت هذه الشخصية أكثر صدقاً من إنسان حقيقي . واضرب مثلاً لذلك بشخصية دون كيشوت . أكون في غاية العظمة لو علمت الحياة من خلال دون كيشوت . يظهر دون كيشوت وأحدهم واعتبرهم . وأيضاً راسيليكوف في السخرة والغائب شخصية واضحة أمانى وضوحاً شديداً . وأنا أطلب في الأعمال الأدبية الكبيرة . أو حتى في القصص القصيرة الحيفة . دور الشخصية التي تبقى في ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقي في دنيانا . فمن إذاً لنا بأعضاء لسكان مصر فلا بد أن نحصى . كمال عبد الحواد . فمهم . لأنه يعيش معنا . ويجب أن يريد الفن سكان هذه الأرض من هم أهم من تلك العناصر المتناهية التي تتلوى بها الشوارع

أما بالنسبة للشخصيات التي كنت عنها فهي كلها . أنا . ولكن من جوانب

كأن هذا صالِحاً لبقية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جواز  
مروى إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادى

س ما الشيء الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلية ؟

ج . لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكنى اتكلم . واعتنى أن أكون قد  
تحدثت إلى لوتار .

س بالمعكس . فأننا أليس عندك روح هناك من طراز خاص . لا يتحد من نفس  
معه . بل يرسى إلى نوع من الإنشاع العالى الذى يهدف إلى معرفة الإنسان  
وسمعه الذات

ج اظن أن هذا ممكن

س هل يجب أن تصف شيئاً استكشفت امت من خلال تجربتك وبرى له أهمية  
خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى المحمرة . فقد لفتنى أعمال كثيرة جداً كان يودى  
أن أكون قادراً على التوفيق بها . كنت أرى أن أعرف بروجع فى الكتابة الحرة  
لا يتعدت أسد بها

وأعرب لك مثلاً بصديق - رحمه الله - الأستاذ حسن محمود - الذى  
ذكرته كصاحب فضل فى السوى الرفيع الذى بلغت محلة المكاتب المصرية .  
وله قصة رائعة منشورة فى سلسلة اقرأ . اسمها : المكاتب الصغيرة . وهو من  
روائع الأدب المصرى التى لم يتحدث بها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب  
عنها . ولكنى غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض المكاتب التى لم  
تشرعهم . ولكن أحياناً أقابل بعض المكاتب فأطلب منهم أن يكتبوا من  
كدا أو كذا . وكأنى أريد أن يفعل غيرى ما كنت أود أن أفعله أنا . والمكاتب  
الثانى هو كتاب إسماعيل مظهر . صاحب القاموس . وصاحب مجلة  
التصور . وهو كتاب جميل جداً فى ترجمة حياته . اسمه : التزيغ الشباب .  
أطلب من المكاتب أن يقرؤوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جهل وفى

وأيضاً من هواياتى أن أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فمثلاً لا  
أحب قراءة المراحل الأخيرة للفن التصوير . بل أحب قراءة كيف بدأ فن  
التصوير . أو كيف بدأ الشعر العربى . أو كيف بدأت القصة . أى مرحلة  
الطفولة . لأن طفولة الفن فيها عنصر القراءة . وقد كنت ألتصق بالتأريخ  
لما كورة للمسرح المصرى . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه « شامل » .  
كان صاحب فكرة مسرحية تتجول فى الأرياف . وولفت فى يدي مذكرة  
فى روى فيها حياته الفنية والوجدانية . وكيف أصابه فى وقت من الأوقات  
وع من الانجذاب الروحى أو التصوى . وقد كنت أود أن أكتب عن شامل  
عنه فووجها من الكتابة مثل البيوجيرال الأدبية فليس من الضروري أن أصرع  
جلوته . وعندما تكون بين يدي حالة إنسانية واضحة . تستحق الاهتمام بها  
والعمل من أجل استخراج كل المصاطف والمصاعف والمنازعات وتشايفك  
العلاقات بين البشر . فأنى لا أجد ما يمنى من الكتابة عنها . ولكنى على  
الرغم من وظنى المشقة فى عمل هذا البحث - توقفت

وبقى موضوع أصغر لوجه الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . والحق  
أنى من عشاقى العامية - والعامية لها أسلوبان . أسلوب سوى خاص بالعامى  
شراء ويها وما إلى ذلك . وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامة أدبية بهذه  
الأهالى الشعبية التى تخرج من صميم الشعب . كالأقوال والأخلاق . مثل  
« يا واهو الساحة انتشر » و « يا عطين » و « يا عطينى يا ربة » . الخ .  
ومن حيث أنى أنهى الدقة فى التعبير فأنى كلما ولقت على معنى لا أجد لفظاً  
فى الفصحى يعبر عنه كما أريد . ووجدته فى العامية . أعتده والغريب أنى  
لا أشر وأنا أنقل من الفصحى إلى العامية . لأنى أخلق فى عندما أكتب .  
ولأنى ألتصق علاتى بكل شيء . إلا بمطلب واحد . هو الصدق ودقة  
التصور . ولنا نمطه أننا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهى التى اسمها لغة  
الصحافة . وهى لغة حرية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل وهذه  
اللغة الوسطى مقدمة فى باب العلوم . ولكننا فى باب الأدب والفن نحتاج  
إلى التأنق واختيار الألفاظ المحيطة . حتى وإن كانت من العامية .

عنى حنى

## نجيب محفوظ

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع  
والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامى بالفن القصصى بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة  
الابتدائية . عندما رأيت صديقاً فى أثناء إحدى فترات الراحة  
بالمدرسة . يقرأ كتاباً صغيراً كان يباع بحصة طيات . وهو عبارة عن قصة  
بوليسية بعنوان « بين جوسون » . وقد أعجبت الكتاب منه جداً أن اتبنى

من قراءته . وكان هذا أول شيء قرأته فى حياتى خارج المقر العلمى  
هذا هو مدخلى إلى عالم القراءة الخارجية الذى بدأت منه التعرف على  
مايسمى « القصة المكتوبة » . لأنى كنت من قبل قد سمعت كثيراً من  
القصص المحكية فى البيوت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة .  
فقرأت بقية السلسلة . وقصة جوسون الأب . حيث لم يكن هناك أدب  
للأطفال

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر

ج : بالطبع .. وفيها أيضا عيل وعقل

س : خلق عالم مواز قد لا يكون متاحا للإنسان أن يعيشه في عالم الحقيقة  
ج : بالطبع . ولكن الأمر يختلف في المسرح ، فنحن لا نخلق فيه شيئا ، بل نتابع ما يجري من أحداث .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلعت البدايات لديك فهذا ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التعبير ؟

ج : السؤال لطيف جدا .. الواقع أنني كتبت الروايات التي تبدأ بحدث ، والتي تبدأ بشخصية ، والتي تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر تعسفي . فلنا لا نقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والسؤال لا يخرج عن كون الموهبة هي التي تبدأ ، وفيها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقتهم بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تظهر في نفسه من اهتمام ، أو من حدة ، أو ما إلى ذلك ، يحدد ، أو يقرر ، أنها تستعمل الكتابة هنا .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث ، لابد للشخصية أن تلعب دورا ، ولابد في النهاية أن تؤدي إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الفكرة سبنا إلى الفكرة لأن ذلك أعظم طبيعة ، لأن السيل الآخر فيه شيء من التعسف .. وليس هذا القول صحيحا ، فالتعسف يأتي من التعسف لامن الأسلوب . وقد بدأ من الفكرة ونحن الرواية طبيعة تقابلها نهاية إذا ما أخذنا الاعتبار الأشخاص والأحداث .. بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة ، فظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي ، فكلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية ، تتفاعل مع الحياة . وإذا بدأ الأمر على غير ذلك ، فلنأخذ هنا أن الرواية التي تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك . بل يرجع إلى أن اليد التي صنعها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها القسط الكافي

س : أو أن الكاتب أو الأديب لم يستطع التحكم في أدواته  
ج : بالطبع .. وبعد الرواية وكأن هؤلاء الشخصيات الذين تراهم يسمعون هذه الفكرة ، وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما ما يتعلق بأثر ذلك في أسلوب التعبير فينبغي أن أنه لا يصح أن يظهر فرق في حالة طرح العمل بإقائه العام . ولا يجب من بالنا طبعاً أن هناك فرقاً في درجة حرارة الأسلوب في بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكامو . وهناك من يفضلون أن ينشأ الأديب من حادثة ، تحت روعهم أن هذا النوع من الأديب حذر ، وأن النوع الذي ينشأ من فكرة يكون قاترا . ولكن الفتح في هذا النوع لا يرجع إلى ضعف في الفهم ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك . فالموضوع الموجود يختلف في درجة حرارته عن الموضوع الفكري . وإذا وجدنا للموضوع حداً عند سارتر مثلاً ، فذلك لأنه فكر ، وليس هذا دليلاً على نقص في درجة حرارته . بل إن من طبيعته ذلك . ولتوقعه يجب أن يكون أيضاً كذلك .

س : هناك أيضاً - عند كامو - مسألة بين الأشياء ، فهو يعتمد عدم الاتصال عند تصويره الأشياء .

لما الكتابة قد بدأت كتابة خاصة لاحتلالها بالثقل . وذلك تأتي في قراءتي - فيها أظن - تتجسدت من الروايات البوليسية إلى قصص انطولوجي ، ومنها إلى ما كان ينشر في الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيده كتابتها في جوها الأصلي بعد أن تكون قد وصلت في ذهني . فإذا كانت الرواية مثلاً تدور أحداثها في إنجلترا أو في أي مكان آخر كنت أكتبها كما هي ، بهدف الاستمتاع

وأما الفوارق والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من فوارق وقت فراغ أكثر من لوعة أو حماسة أشهر في العظة الصيفية ، كنت أكتبها في القرمة ، وفي هذا النوع من التأليف للترفيه

س : لماذا اخترت إطار الفن القصصي دون غيره من أشكال التعبير الأدبي ؟ وهل يرجع هذا إلى اعتماد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاعتماد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هي ؟

ج : السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الرعي عند الاختيار . والواقع أن انتمائي بالأدب الخالد قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصرًا مسرحيًا ، وقد كنا نذهب إلى المسرح مع آبائنا ولذلك فقد رأينا المسرح الخالد قبل أن نقرأ الرواية الخالدة ، لأن الروايات التي ذكرتها في أول الحديث لا تبدأ من الأدب الخالد . ثم دخلت السينما حياتنا ، ولو رجعت إلى ما سمعته في يوتنا من قصص ، وما قلته للسينما عن حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات كما إلى المسرح . هذه ناحية . والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب - نفسه أول الأمر - رواية فمن الممكن أن يعرضها على أخته الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها . ولكن للمسرحية في حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندي إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم تكن هناك أسباب واضحة أو اختيار واضح بين هذا النوع أو ذلك ، ولم يكن هناك تفكير أو مواردة بين كتابة المسرحية والرواية كلتي ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذي كان موجوداً ؟

ج : نعم .. للمناخ ، وربما الاعتماد أيضاً . وكذلك لأن عملية الكتابة أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الكتابة تتبع فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : هذا السؤال يحصل بدرجة من الغموض لم تكن متاحة في

س : ربما كان ذلك في السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب - عندما يوهن في التجربة - يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد انتار عن وعي ، لأن الاختيار يكون تلقائياً في بادئ الأمر

ج : الانطوائيون مثلاً - وأعتقد بدرجة كبيرة أني منهم - يفضلون الفن الروائي ، لأنه فردي ، ولأن الإنسان يقرأ وحده ويتخيل . ولكن للمسرح في حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها



ج - ذلك لأنها لا تستوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أهدأ ، ولأنه في هدوئه

س - وكذلك له مزاياه الداخلية

ح - ولكن درجة حرارته يجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعة

س - متى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد عسيفا لما قبل الشروع فيها ؟ وما العناصر التي يتألف منها التخطيط ؟ وهل تعدل - فيما بعد أحيانا - في هذا التخطيط ؟ وما وكيف ؟

ج - الحقيقة أني ما استكنت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متطورة في ذهني الشخصيات والأحداث والبيئة واللباقة ، وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست

س - أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست

ج - عندما أفكر - مثلا - أن أكتب عن شخصية ، فإنني أصورها في حروف من الفواصف .. قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية ، وقد يكون جزء ، في الوسط ، وقد يكون في البداية ، وما يحدث هو أني أنسجل جزئية في ورقة كي لا أنساها ، ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى ، وتظل تنمو وهي في صورة خبر منظمة ، ثم أبدأ ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملًا ، ولا يبقى هذا في عندما أكتبها ألتزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية تتغير مهمة جدا لأنها فرضت نفسها ، ويجوز جدا أن تتغير الشخصية وكل هذه الاحتمالات موجودة ، ولكن عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط مسبق من إعداد عسيف للرواية قبل الشروع فيها ، ولكن أحيانا - حل القلم من ذلك - أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر ، بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة ، فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية ، وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية ، فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته » فالله وحده أعلم ما يأتي بعدها ، والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي للرواية ، وقد انتهى إلى شيء لولاح إليه الناس ، وقد لم يرق

س - حدثت إذن أن تترك نفسك شيئا ما من التلماني في الناول

ج - ليس شيئا ما ، فقط ، بل ثقافية كاملة ، فعندما أبدأ لأعرف ماذا سأفعل

س - يودى لو عرفنا نموذجاً من الروايات التي تنطبق عليها هذه الطريقة في الناول

ج - النوع الذي يطلب عليه هذا الطابع الجديد في « تحت الظل » ، و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » و « شهر العسل » و « الحديقة » ، وفي أجزاء أخرى لم تظهر بعد من « رأيت فيها يرى النائم » ، وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية ، كان تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عيبا معا ، ولا أدري ما سوف أفعل

هذه الأعطال الثلاثة قد طرحتها كلها ، ولكن العسل كلما كان كبيراً احتاج إلى عسيف ، وإلا تاه فيه الكاتب ، ولذلك فقد صعدت فهرما للتأليف ، ومظنا

لكل شخصية ، لأنني كنت موظفاً ، وكانت ظروف عملي تجعلني أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأنني كنت أعتني أن أتكم عن « أحمد عبد الحواد » وتكون حياته سوداوين فأقول إنها رفاقاوان ، ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أنسجل الملامح للشخصية والشخصية ، ومثل هذه الأعيال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يسرد فيها هكذا ، ولذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد وهذه التجارب التلقائية ألقا إليها من قليل الاستدراج أحيانا عندما أكون منغمسا في كتابة موضوع طويل مربط عسيف ، لأن التلقائية عندي تزداد ، ولكنها عند الآخرين مندب وملموسة لا يجيدون بها ، أما عندي فليست كذلك ، وأنا من حيث النقي والتعبر عن الشخصية فأنظر لثلاث نسيبان ، فالطريقة تؤدي نفس المراد أيضا ، وما بأكثر مما يمكن تصوره

س - وتلقائية الشخص في النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته ولا يستطيع أن يهرب منها

س - هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذه العس ، وما موقفك النظري والعمل من هذه القضية ؟

ج - عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في فن الرواية ماهر صواب وعسفا ، مثل النحر غاما ، وأن هذا الفن أوروبي ، وأنني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بدأت البداية المنشودة ، وهناك كيهيات متعددة لكتابة الرواية ، منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دعونه فيها ، أو وجهة النظر ، أو ما إلى ذلك ، ولأنني كنت مبتدئا فقد كنت ألتزم القواعد ، أما الآن فلا أهم بأى شيء من هذا إلا بالتعبر من ذاتي تجربة تامة ، سواء اطلق هذا التعبر أو عسيف أو حتى تتغير مع القواعد ، فهي لا تهني إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون في أسلوب الذي أكتب به ،

س - هذا لأنك كنت لتسلك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فن حبيب محمود قد أصبح له قواعد خاصة بفرس نفسها

ج - بالضبط .. أكتفت هذه القواعد فواستظمت ، فأنا لا أهم بشيء من هذا

س - حدثت هذا - بالطبع - بعد مرحلة التفكير من هذا الفن

ج - حدثت بعد محاولاتي كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هي ما تخضع للقواعد ، وأن غير الصحيحة هي ما يخرج عيب في أي مرحلة كان ذلك ؟

ج - كلما تقدم الكاتب في الكتابة استبان بالقواعد

س - المعروف أن رواياتك التاريخية - مثل رادويس - كانت تخضع للقواعد ، وهي روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه التقلبات بالتدريج إلى أن بدأت تشرع عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير منتم بالقواعد ؟ بالضبط ، كان هذا حتى الثلاثية ، وهاية ما لي الأمر أن الطبيعة الخاصة تعبر عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك ، ولكن في المرحلة الأخيرة ليس عندي ما يسمى « قاعدة » ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يعنى إن ختمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإحسان أو لم تحز ، وكل ما يعنى هو الكيفية التي تتكيف بها الرواية ، وهذه هي القاعدة

- س متى تكون أنت الراوى مباشرة بصيغ التكلم ، متى تكون الراوى الذى  
ج يقف خارج الرواية . ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك  
أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟
- ج النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قبل جدا عندي ، لأن من النوع  
الذى لا يتدخل في الرواية إلا مرغيا . ولكن القاعدة عندي أن الراوى هو  
الشخص الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول « إن فلانا خرج .. » ،  
فليس يجب أن يكون هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول .  
وكذلك عندما أقول « كان يرى .. » أو « شعر بكذا » ، قلت أنا الذى أقول .  
بل هو - الذى يرى ويشعر - ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن  
أدخل بهذين كروار وكمزلف ، فلأن لا أذكر أنى شعرت ، ولا أنى  
سأفعلها
- س هل يتناقض ذلك مع الفن ؟
- ج أبدا . وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس  
س هذا يعنى - يذو - أنك لم تشرح إلى أسلوب التدخل المباشر  
ج لا . ولو أردت من القارئ أن يكون الراوى والمتعلق إلى الشخص الذى تكون فيه  
بقية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل
- س ما علاقتك بشخصيات الرواية . وهل هي محبوباتك أم لا أم لا وجودها  
سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعي اهتمامك به ؟ وقد قرأت في بعض  
حيث ؟
- ج أود القول إلى متى لو أردت اختلاقي شخصية بلا أصل - فسوف يظهرها  
أصل ، إلا لا شخصية دون أصل . ففلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا  
له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا - الذى تزعم  
أنه دون أصل - إذا ما حلت صفاته أجدتها في عدة أشخاص نعرفهم .  
وإذاً ليس هناك ما لا يرجع إلى أصول في الحياة حتى إذا تصورنا أن  
هناك شخص يظهر - وهذا تصور بعيد - فإن الشخص موجود . والطيران  
موجود . وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة والخيال . ولذلك  
سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا . فلابد أن ترجع إلى أصول  
ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل في الرواية يحدث له عوامل أخرى  
التغير بها لبياق الرواية ، وبما تصور المؤلف الذى يخلقها ، بمعنى أنه  
يكتسب تغيرات من البياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثلا هذه  
العملية فهو أننا عندما نريد أن نرى نهاية - نضع لها الأحجار من أجل .  
ونقول صادقين إن كل أحجار هذه البناء من الخيال ولكن نضع  
الأحجار قطعا صغيرة ، أو ككلا في حجم أحجار القمر . إنما نضع نوافذ  
لها . وللوظيفة التى ستؤديها النهاية ، فالقطعة غير مستثنى غير النهاية  
والشخصيات كلها في الحياة . ولكنها تتغير لتؤدي دورا جديدا في حياة  
جديدة معها الفن . فالص دائما حقيقة مشتركة بين الواقع والخيال . ولا  
جديد فيه إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون اتصاله  
بالواقع لا شك فيه . واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه . ولكن  
الاختلاف عن الواقع يأتي قدر ما يفسى عنها المؤلف من ذاته وتصوره  
ووظيفته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعيا فهو  
ذاتى ، وترجمة ذاتية . باعتبار أن خيال المؤلف وديانته وميوله ومراحله قد  
انطبع في
- س وددت بالموضوعية للطفلة غير محببة ؟
- ج ليس هذا فحسب ، بل هي خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال . وهذه  
الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون لها معنى .. أما لماذا فرضت الشخصيات  
نفسها على هذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهم بالقليل . مثلا ،  
لأننا نختار رجل ما امرأة يحبها زوجها له ، أو لأننا اختارت امرأة ما رجلا  
بجانب زوجها لها . وأمام كل منها آخرون كثيرون
- س هذا بالطبع يرجع إلى تناسب ذاتية في تكوين الشخص وميوله
- ج بالطبع لا شك في هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو  
العكس . أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرأة عندما يكون  
صغيرا ليس لاهتماماته حدود . لأن كل شيء جديد بالنسبة له . ولكنه  
عندما يكبر . وتتكون لديه فكرة عن الدنيا وعن الوجود . فإن القليل هو  
الذى يهمه . وهذا هو السبب الذى من أجله هم بأوقات أو هم بنا أوقات  
لا يجد فيها ما يكتفي . وقد قلت ذلك مرة في حضور صديق ، فرد على بأن  
المرأة تشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح . ولكن هذه القصص ليست  
قصصى .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصصى ، لأن كل ما يثير دهشتي  
يهورى ، أما الآن فلا .. فلما أريد الآن ما يناسبى .. مثلا ، ماذا يسوي  
في الوجود الآن ؟ بالطبع هناك شيء يسوق على .. همه ما شئت من  
تسميات .. هذا مهم بالإصلاح . وطالما مهم بالضرورة .. وآخر يوم  
بالبحث عن ذاته . أو بالبحث عن معنى الوجود .. في هذه الحدود يختار  
الكاتب .. وكلا كبير المرأة ضالت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول  
اختياره إلى شيء واحد
- س ذلك لأنه يختار . يصيب إلى ما يشاء
- ج : بالطبع . وإلى رؤيته
- س : وكلا ضيق وصحبت رؤيته قلب لأشياء التى يمكن - في هذه - .  
تصيب شيئا لأنه يكون قد تكون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات  
كثيرة شئت في سبق . ونذكر لابد له من شيء جديد
- ج لذلك - لها معنى - لم تكن عندي مشكلة لها الكتب ، فقد كان أى شيء  
محكما . وكل شيء يستحق الكتابة . ففلا إذا سمعت بأن هذه كانت  
زوجها ، لم أتمكن أن أكتب عنها . أو لأن هذا ضرب ذالك كانت  
لممكن . أما الآن فليس كل شيء محكما . وهناك حوادث كثيرة لا أحصر  
ها . ولكنها لا تسبى
- س على يمكن أن نحدد صورة لما يملك الآن ؟
- ج ما يعنى الآن يشبه عالمهم إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وصل به القطار  
إلى محطة سيدى جابر . فبدأ يتأهب للتزول يحمل حقيبته استعدادا لهذه  
الوصوف
- س هناك فيها شكل محبب ومغلق
- ج لأب شيء مطلق ومحبب ففلا . الاستعداد للمرحلة الأخيرة
- س أصغر من حدث . ولكن من الزاد الذى تزودت به ، و مدد في محبة ؟
- ج الحقيقة أن شيء يتساءل عن الخطوة الأخيرة
- س هو من من يمكن أن يبريق مثلا ؟
- ج ففلا هو ما به الإنسان في هذه المرحلة أكثر من أى شيء آخر

- س : البحث عن معنى الوجود .. ومعنى للحياة ؟
- ج : هم
- س : وهل هناك إجابة ؟
- ج : يوم أن نجد للره إجابة فن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التي يوافق إليها .
- س : الكتابة .. إحد .. عندك صلية بحث ذهب عن الإجابة ؟
- ج : بالضبط .
- س : يحمل في أن البشرية كلها يوم أن نجد إجابة ، فليس هناك حبر لوجودها
- ج : لا ذلك في هذا . ولذلك فإن من السهولة جدا أن يأتي المرء ويقول كفى من الكتابة ، لأن هذا يعني أنه لا يفهم معنى الكتابة ، ولا يفهم أبعادها الحقيقية ، في حين أنها فرع من البحث الدائم .
- س : ما موقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عما في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف بها تحقيق قيمة حياتية ؟ وبأي معنى وكيف ؟
- ج : الحق أن اللغة قد تكون هنا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر . ولكنها في أنواع النثر وسيلة منها كانت ، ومنها أولها الكاتب من كتابة ولا يمتد من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدي إليه فحسب . بل بهذا المعنى يا نهاية غائقة ، لأنها لن تصل إلى شأها إلا أن تتلألأ هذه النهاية
- س : إذن هي وسيلة وحياة في نفس الوقت .
- ج : نعم وسيلة وحياة .
- س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟
- ج : بالضبط .. يبحث في الأسلوب عن لغة تناسب الفعالة الداعل . وينتق ويحد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه الغاية الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عتاء . ولو كانت الكتابة وسيلة متفصلة عن موضوعها .. وهناك من يتجهون في هذا .. لكن في ذاتها شيئا لا يحد به ، ولأصبح لهم هو الموضوع فحسب . وهل هذا الشعر إذا ما وجد الموضوع فن الممكن كتابته في أسبرع أو أسودع ما دامت الكتابة خارجة عن الموضوع ، وما دام عورها يصعد في تأدية وحسب . ولكن لأن اللغة عندى جزء لا يتجزأ من الموضوع ، فإن عندما أكتب أذكر وكأنى أكتب لأول مرة
- س : وإذا ن ظنك رواية لنبتا لخاصة بها ، وأسلوبها وملاحها .
- ج : بالضبط . وهذا يختلف عن كتابة المقال مثلا ، فإذا وجدت الفكرة صلت الأمور في طريقها .
- س : هذا يعني أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة وجديدة دائما
- ج : ولكن ليس هذا في إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟
- ج : بالضبط ، وهذا ضروري ، وهو ما يحفظ في النهاية يقول إن كلمة « الأسلوب هو الرجل » كلمة حكيمة وصحيحة .
- س : هل يعني هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للنصفي والعامية أو انبيت إلى رأى فيها ؟
- ج : بالضبط ، ولكن من خلال هذا تأتي اللغات ، وهي أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية في ذاتها مرعبة ، وتساعد على التصوير بسهولة عندما
- س : يحمل الكاتب شخصية من الشخصيات لتحدث القامية . أما العامية الحقيقية فهي أن يحمل الكاتب الشخصية لتحدث النصفي بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر
- س : في هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى النصفي بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه العامية لا تواجهها لها أو تستخدمنا اللغة العامية
- س : وهل هناك سبب جدا يك إلى الانبعا إلى هذا الموقف من قضية اللغة موقف ضرورة التعبير بالنصفي ؟
- ج : ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية ويحرم كتابه لأنها تعبيرة ودالة . ولكن السبب الذي جعلني أفسد بالنصفي سبب قومي ، أنيولوجي ، وهذا ما يجعلني أؤكد هذا البناء .
- س : تقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟
- ج : وهل الوجدان الذي أصبل له
- س : القوم أم القوم ؟
- ج : القوم .
- س : والعرب أيضا ، لأن النصفي قادرة على مخاطبة القارئ .
- ج : كل هذا الأمر .. لكني أؤكد المسألة .. ألي أريد أن أطرح اللغة التجريدية للفنون الجديدة ، ألي لا أريد أن أهدم النصفي لوجود صلة قوية بين روسيا : قومية وروحية .
- س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟
- ج : التي عموما تنبع من تجربة إنسانية ، وهو لا يخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة قانونية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطي من خلالها معلومات عن شيء معين ، بل أعطي تجربة حياة يعيشها القارئ . هذا هو الأساس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ما هو أجدي . وحتى في الروايات الخارجية لم أكن ألتصق إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الذي ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حياة يعيشها القارئ ويتذكرها ، لأنها تعطي الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .
- س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟
- ج : معرفة بالحياة المرجحانية
- س : هل تستهدف برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاقي ، أو وجهة نظر في الحياة ؟
- ج : كل هذا يأتي نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هذا . والأصل في الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لا يدور في فراغ ، والكاتب الذي يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمته وتصويراته . وإذا وهو يلمس هذا الامتناع نتج عن ممارسته إشباع حتمية نسميها القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لحكمة محددة ، ولا أعتقد أن كنت من هؤلاء ، لأني أحببت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ في الحياة .

الحق أن هذا السؤال لا يجدر طرحه على الكاتب عندما ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ معطمون ، منهم ١٠٪ معاقون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لاحتطف الأمر ، لأن الكاتب عندما يصحّر لمن يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعمال ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم نواجهها ولم نشعر بها إطلاقاً . ولذلك فقد ذهب مارتن كاتيا بعنوان « من أكتب » ، أما عندما نلجأ وجه إلى هذا السؤال للإجابة على أكتب للمثقفين .. والحق أن الأدب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجوده أنه كتب للفائدة أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويؤيد الآخر ، أو يصاطف مع هذا دون ذلك . وهذه الأمور تأتي كلها تلقائية بعدا لموقف الكاتب

وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المثلي يكون مشاعدا أو مستمعا وليس قارئا

بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، فليها ركن للفلاح وركن للعمال ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا

ما الذي الذي نود تحقيقه في كتاباتك المستترة ؟  
مريد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا : أن أحيي ، لأن عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أنني ميت .

هل معنى ذلك أن الحياة توازي اكتشاف الذات ، أو مبررة أعمق بالذات ؟

عندما لا يكون عندي ما أكتبه أشعر كأنني ميت . ولذلك عندما قالوا إن المنجوي قد قصّر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد ألسنت له العنبر في ذلك ، وهو كما تعلم فيه المال والقصور والفهرة . ولكنه لم يعلق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده توازي الإبداع

هل يجب أن نضيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك و ترى له أهمية خاصة ؟

الواقع أننا نكلمنا في أشياء كثيرة

هذا صحيح ولكن الفكرة هي أننا نود أن نعرف النتائج التي توصلت إليها من خلال التجربة المرهقة ، إذا ما كان هناك نتائج

ليس عندي ما أنضيفه إلى ما قلت ، فقد نكلمنا في كل شيء

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س

ج

س

ج

إذن فالكاتب عنده عصبية إشباع ؟

نعم . الكتابة مثل أي نشاط غريزي يحدث للذة وإشباعا من خلال هذه معنى . ومن أجل ذلك ، انجذبت إليها ، لأنها شيء للبدن يفتح عندي جاتبا ما ، وقد مارستها قبل أن يكون لي في الحياة هدف ، سوله أكان أخلاقيا أم اجتماعيا أم غير ذلك . والكاتب وهو يفتح في نفسه غريزة الكتابة تأتي القيم حيا في ما يكتبه . ولكني أصور للسؤال في شيء من الثقة نسوق مثلا بسببا . الكتابة مثل النشاط الجنسي ، الذي لا شك في أن الشباب يسي إليه أول الأمر لا محظف من الذة وسعة ، ولكنه عندما يتضح يرى هذا النشاط بصورة أخرى محظف في تكوين الأسرة والنوعية ولتحقيق الاستقرار ، وهذا في الواقع يتعلق بالنشاط الجنسي ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتبون من مجرد تحقيق الأسرة والنوعية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة بغير المصلحة فقط ، ولو كانوا صادقين لا اكتفوا بتطبيق هذه الغاية . ولكن الأمر في الحقيقة أمر إشباع غريزي لا يوقف . وهذا لا يتعلق على الكاتب الذين ولجوا عالم الكتابة بوعي وقد كان مارتن فباسولا يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يحلها قراء أكثر ، فدخل الكتابة بوعي ، وهذا أمر آخر ، ولكني لم أدخل الكتابة من هذا المدخل

ولكنك من خلال هذا تكتشف فلسفة .

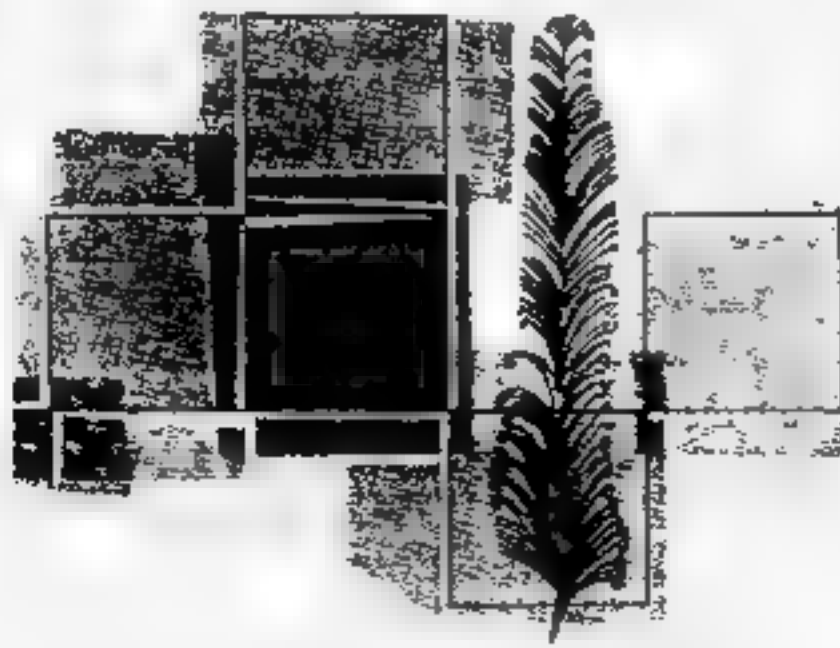
هذا أمر حمي ، لأن الكتابة في مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبا مرحلة وهي تحقيق شيئا من اكتشاف الذات والحياة للوصول الطبيعة أوجدت هذه الذة عندي من أجل صائدة ما في مصالح الإنسان من قم اجتماعية ، ولكني لم أكن ألتج بهذا .

ولكن تتلاف مراحل الوعي يتبع عنه - في النهاية - أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها في الوقت ذاته تخرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .

الأمر بالنسبة للكاتب للذة وإشباع .. عافا فصعدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد

في تصورك ، من قارئك الذي تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في صلبك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما - وإن يكن غير مباشر - فيما تكتب ؟

نحيب محفوظ



## إحسان عبد القدوس

س : متى وكيف بدأ إحسانك بالتمسك بالقصة وقراءة كتابه ؟

ج : لقد بدأ إحسانى بالقصة القصصية - في الواقع - منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة في سن السابعة أو الثامنة تقريبا كانت هوايى الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا - مثل اى صغير يبدأ - تعودت قراءة روكامبول واوسين لوبين . وكنت اناظر تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالحرف كما الحروف وما يحدث . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت اصرفه أحيانا على بقاء مربيى إلى جوارى نتيجة لما اشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن اوقف عن القراءة . ومن ناحية اخرى كنت منذ ان انازلت إلى الأستاذ محمد عبد القدوس . لأنه كان كاتباً في الأصل ولم يكن ممثلاً فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفي البيت كنت اجلس إلى جواره وهو يقرأ لي الليل ساعداً يكتب وأنا اقرأ . وقد كان أول ما حاولت ان اعطه هو ان اقلده . وأول مقصلي المكتوبة بدأت محاولة كتابة قصة " كان الذى يكتب الشعر والرجل . وكنت اقلده ايها في ذلك . ولكنى كانت محاولات غير ناجحة . وأول قصة كتبها كانت وعمودى سحرى سحرى سحرى أو إحدى عشرة سنة . وكنت في المرحلة الابتدائية . وقد كنت احاول ان اكتبها عما قرأته من قصص روكامبول واوسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كتبت مسرحية تقليد لوالدى . ووصل الامر إلى ان جمعت اولاد العائلة والحارة إلى كتابتها وبدأنا بتجريب هذه المسرحية . وقد قمت بتجريب دور البطل طبعاً ولكنى لارث وأنا اعمل . إلى حد اى يكتب يومها . ومنذ ذلك اليوم لم اعمل ابداً . ولم احب التلبل . ثم استمرت محاولتي بعد ذلك على شكل كتابة اسطر الأدبية والأرجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معى وانعمت الشعر والزجل . لأنى لم اظفر فيها

س : ربما كان ذلك لأنك وجدت نفسك في هذا النوع الادبى ؟

ج : هذا صحيح

س : ولكن لماذا كان القصة دون غيره من أشكال التعبير الادبى أقرب إلى نفسك ؟

ج : مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية للقراءة منذ بدأت القراءة والكتابة . وقد تمكنت القوية إلى ان أصبحت إنتاجاً . والسبب الثانى الى كنت متأثراً جداً بوالدى . والسبب الثالث هو انى كنت كلما كثرت اردت ان ارتباطاً بمجتمع والى . وقد كان اهتمامهم بالادباء . مثل العقاد والمادى . لأنها كانت في اول الامر مجلة تجمع بالكتاب والادباء . ثم أصبحت صاحبة جريدة روز اليوسف . وكان اهتمامها بالكتاب والادباء اكثر . وبالطبع - كبداية - لم اناثر بالسياسة وإنما تأثرت بالادب فاجتهدت هذا الاتجاه الذى انتهى في إلى الكتابة القصصية

س : هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف شرح هذا الاستعداد ؟

ج : يرجع إلى حرية أو مرايا خاصة هذا الإبداع ؟ وسأخبر ؟

ج : يرجع أساساً إلى البيئة التى ولدت وتربيت فيها . فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن . لأن والدى على الرغم من انه كان مهتماً إلا انه اشير ككاتب ووالدى كانت فنانة . وقد كان كل الحواشيطة في فنيا وادبياً وعلى الرغم من انى تربيت في بيت جدى - وقد كان رجلاً ذكياً - إلا ان القصة كان مؤثراً على مجاديب التأثير الذى سبق ان اوضحته

س : ربما كانت شائكة في بيت جدك - وقد كان رجلاً ذكياً . ولدى ارتباعه بالعلم والبرهنة - كان لها اثر في ذلك

ج : نعم . كان هذا عاملاً أساسياً في ثقافتى . وأنا بدأت الثقافة الدينية وأنا صغير جداً . خصوصاً من ناحية القرآن . لأنه لا يمكن ان يمر من غيرى إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عربى يمكن ان يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسة . وبالطبع كنا نقرأ القرآن منذ صغرى في بيت جدى . وكانت للندرس أتيتك لتدرس القرآن . ولكنى كنت أقرأ القرآن بطيعة معينة . وهى ان اريد ان افهم واكتشف واعرف . فقرأته كثيراً جداً . وقد المادى قراءة جدى في شيء قد لا يتنبه إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن . فانوفات فيه والتعابير التى ترد على سبيل الاستطراد . كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا ان ملاكته يجعل نفس الموسيقى . لأن الموسيقى تطورت . ولكن الشيخ بموسيقى القرآن كان هو الأساس . والحقيقة ان " كلاسيك " موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن اجل ذلك انصح كل شاب يتجه إلى الكتابة ان يربط ان يصح كتاباً بان يبدأ بقراءة القرآن ودراسة دراسة كاملة . حتى يستطيع ان يجد نفسه في موسيقى الله

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ومن حدث او من شخصية ؟ وإذا اختلعت الابداعات تديت عهد ؟ وماذا ذلك في أسلوب التنبيد ؟

ج : الواقع انى اختلف عن كثير من الكتاب في ان القصة تبدأ برواى . بمعنى انه لايد ان يحضر على بالى رأى لربى ان القصة موقف من شيء معين ؟

ج : نعم . وهذا المزاى يقوم على حادة ايجابية لاحتياطها مثلاً . وهذا المزاى بعد ذلك المضمرة في فكرة . وبعد ان اصل إلى هذه الفكرة اقوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل ان هذه الفكرة تعبرها الحكاية على نحو معين . ويكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن اجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق منى وقتاً طويلاً جداً حتى استقر على الصورة التى ساكتها بها . معنى انى لاامسك القلم للكتابة إلا بعد ان تستقر صورة القصة في ذهنى

س : هذا عكس مايشعرك من انك حل استعداد دى

ج : أنا اكتب كثيراً لأنى أفكر كثيراً وقد أفكر في القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل في ذهنى وفي عيالى . حيث اشعر انى اعيش فيها إلى الحد الذى لايمكن لأى شيء ان يخرجنى عنها إذا بدأت كتابتها . وهناك من القصص مايسغرق منى التفكير فيها سنة كاملة . وأحياناً في خلال العام اكتب قصة اخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة التى مازالت في طور الاكمال . والى نظل في دائرة التفكير إلى ان يسيطر على إحساس قوى بالى اعيشها واسياها بها . فابداً كتابتها . هناك شيء آخر قد لا يكون معروفاً هو ايها . وهو أنى اتردد جداً وأنا اكتب القصة . والى اهتمام على السبيل لإحساسى . لأن الإحساس عا اكتب يكون مستولياً على عاماً . أحيانا يحضر على بالى فكرة . واتوهم انى قد دوسها . فابداً كتابتها . الفصل الاول



أثرت قرائن في الإنجليزية على لدى العربية . وانفدت من الأدب الإنجليزي إلى استطعت أن أطور الأدب العربي الخاص في من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الحبكة . وقد اتفقت ذلك كثيرا في أن يصبح لأسلوب شخصية قائمة بذاتها . ليست متارة بآية شخصية أخرى

وما الروايات - على وجه التحديد - التي قرأتها وأحسنت أنها أثرت بك ؟  
ج لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . ثلثا قرات كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لا تحفرني صراخهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أصعب بأحدهم انقل بسرعة إلى آخر حتى لا يؤثر على الأول  
س متى تكونت الرواية مباشرة بصير لشكلم ؟ ومتى تكون الرواية الذي بلغ خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتدخل هذان الاستبيان أحيانا بتدقيق ؟ وكيف ؟ وما لغرض من ذلك ؟

ج هذا في الحقيقة سؤال أساسي إلى أقصى حد  
س هذه الأسئلة مبرورة من وجهة نظر ما قد يريد أن يعرف كيف تم عمله الإبداع لدى كل روائي . متى تكون رواية بصير لشكلم ؟ ومتى تكون رواية خارج الرواية

ج كما قلت لما كنت دارسا بالنسبة لنفسى . ولا أنا دارس بالنسبة للقرائين في القصة . ولكن عندما أكتب . لأني أكتب في انطلاقي وحرية  
س من خلال قرائن القصص انصورت أنك لا تكون أنت الرواية . بل الشخصيات هي التي تتحرك .

ج أحيانا . أكون أنا الراوى طوال القصة كلها . لأن أسردها كلها . وأحيانا تقوم على أبطال يسردون . ولكني لا الفصل عند ولا طاق . وهناك قصص كتبها بصير لشكلم . لأننا المديقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة انشغال وإحساس بالي يجب أن أبدأ هكذا  
س إذن طبيعة الإحساس هي التي حددت . ما إذا كنت أنت الراوى بصير لشكلم . أم الراوى من خارج الرواية ؟

ج هذا ما يعطى أحيانا أبدا ولا يعطى مبادئ به . فالرصة مدة إلى أن أحس بالي لربد أن أبدأ من طريق آخر  
س وإذا لكل رواية تعرض أسلوب ؟

ج والأسلوب الذي فرغت أو التفتت به . إما أن يرمي أو لا يرمي . وهو في الغالب يرمي لأنه يكون انطلاقا للبي

س هو نوع إبداع من الظفانية السبة التي ليست محكومة بمرود ؟

ج ظفانية هيبة ولكنها تنجح متى وفي مرات قليلة جدا لأرائح إليها فاعبرها وتغيرها ياك من جانب من طريق المنظار الظفانية لا من طريق الدراسة أو الاختيار أو غير ذلك

س هل حدث مرة أن كتبت رواية أو روايات معيه بطريقة لم تريح إليها ؟ أعدت كتابها بطريقة أخرى ؟

ج حدث هذا بالنسبة لثلاث روايات أو أربعة ولكني لا أذكر أسماءها ؟ لأن كتبت عددا كبيرا من الروايات . وأحيانا ياك من يدعى عن اسم قصه ولكني لا أذكر . لأن ما أكتبه لا أقروه ولا أفكر مرة أخرى . فقد بلغ عدد ما كتبت من قصص نحو خمسمائة قصة

س ساعلاتك بشخصك الروائية ؟ هل هم مبدعاتك أم أن هم وجود صاب على وجودهم الروائي ؟ وماذا هي اهتمامك ؟ ولماذا عرصوا بضمهم حيث ؟  
ج لما في الغالب لأهم بالشخص ولكني أهم بالحادثة . وغالبا ما يكون هناك شخص آخر أو رايته هو الذي يثير في نفس موضوع القصة . ولكني عندما أرمم الشخصية لا أرممها . لأن الصورة التي أفكر فيها في بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسى يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة

س هل تحس أنها مثل نموذجة لفتة معيه ؟

ج نعم . وكثير من قصصى عندما يظهر يقول البعض مثلا هذه قصة فلان أو فلان . وفي المادة لا تنسب افواهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

فلاننى ولكني طوال مدة الكتابة لا أشعر براحة . بل أحس أني لست مندجها اندماجا تاما . ربما أكتب إلى الفصل الثالث . وذات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة أصبحت بالفصول الأربعة فزقتها فزقا كاملا . لأنى لم أجد نفسى مفتتعا . ولم أجد إحساسى متجاوبا مع ما كتبت إذ لم يكن فيه ما يجذبى . ولذا فقد شعرت أني أفضله . وأنا لا أحب الاضطرار ولا أريده . وفي هذه الحالة صرقت ما كتبت . وأظلل . ربما لمدة ثلاثة أشهر . دون أن أكتب . ثم تعود نفس الفكرة مرة أخرى . ولكني في شكل جديد . فأبدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . وأجد نفسى متجاوبا معه بشدة . وأنه عملا إحساسى بلوحة كبيرة . فاستمر إلى أن خرج القصة ويكتبها الحاج . ويطلع ليس في القراء من نفس بكل هذه الخائب

س ربما كان انشغال من انشغال عسبول - حين يرون لكاتب ما إنتاجا صعبا ومتعبا - أن انصبه سهوه بالنسبة إليه ولا يدركون مدى المشاق التي يكادها ككاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل تختلف أسلوب التعب عندما تنسب أنت باب ؟

ج بالطبع من الممكن أن أكتب قصة وأبدأها عن طريق البطلة فأكتب قصصى أو ثلاثا دون إحساس فيحدث أن أفرقها

س بل أن تشرع في كتابة الرواية هل تعد لها خطتها ؟ وماذا يصير اني بشاوع هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيها بعد أحيانا في هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج الواقع أني لا أفعل أبدا كتابة القصة أو الرواية . وقد تم على عدة من دون كتابة . ولا أحوال أن العدد أو أن الفصل قصة لأن القصة بالنسبة لي أقرب إلى الحاضر أو الراى . يبدو لي فأحاول التعبير عنه وأظلل أفكر إلى أن يتطور هذا الراى وينضج فأبدأ الكتابة . وكل ما يحدث في الإعداد للنسبة بالنسبة لي هو أني أحيانا أحتاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كان أحمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف تجري الأمور . مثل القصة التي أكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول النقد وكيف لا يتحول . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات لها إليها واحتفظ بها بضميريات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع أن تعطى الصورة الحقيقية للمشاهد أو الموقف الذي لربد التعبير عنه في القصة . وعندما أنهى من هذه الدراسة أبدا كتابة القصة على الفور

س لا يعد ذلك نوعا من "تخطيط" ؟

ج نعم التخطيط يكون بعد أن تحظر الفكرة على بالي . لأن الفكرة عندما نال أبدا في نفسيها إلى حوادث وشخصيات . وكل ما أفكر أن عمله القصة في نقاط قبل أن أبدا في كتابة القصة . وبعد أن أنهى من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد العام أبدا في الكتابة

س هل ننرم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذا المر ؟ وماوضعك النظري والفصل من هذه القصة ؟

ج أود القول بأن مدعى عندي في القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها ليست قراءة أدب القصة . كما يعود المرء على مشروب معين فيلم بمذاقه وكل ما يتعلق به من حيث طريقة عمله وغير ذلك . وكما قلت فإن يذات قراءة القصص في من القامة م إن هوائى هي قراءة القصص . لترجى أن قرات كل القصص الحديثة في مكين توجد قصص من البلاد الأفريقية نصير عن دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجيدة جدا

وقبل ذلك قرات كل الأدب السوفى . وكثيرا من الأدب الإنجليزي عرود قراءة القصة نفسها هو الذي انشاق أما دراسة القصة نفسها . أو ما يكتب عنها من دراسات . فلم أقرأ إطلاقا . فلما لا أقرأ نقد القصة . ولا أقرأ الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا أقرأ فن القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته والفر في تفكرى هو الإبداع القصصى نفسه . وقد حدث شيء غريب عندما التفتت بالحامدة . فقد قرات عدم قراءة أية قصة عربية وانصرفت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد

يجعلها قصة عشرة أو عشرين أو أكثر. والواقع أن القصة لا تكون قصة فلان واحد. لأن أحد بعض طقات منه والهدف إليها عيالي أو بدراسي طقات من الناس كثيرين آخرين. إلى جانب طقات قد لا تكون موجودة في أحد بعينه من الناس. بل تكون من مجرد الخيال

س : هل هناك أشياء معينة تشدك إلى شخصيات معينة؟

ج : بالطبع هذا وارد.. لأن الشخصية الهادئة لا يمكن أن تثير في نفسي شيئاً. بل لابد من شخصية غريبة. وقد لا تكون غريبة ولكن فيها من الملامح ما يمكنني أن أثير في نفسي شيئاً

س : ألا يمكن تقديم مثال لذلك؟

ج : ليس الأمر امر مثال. لأن القصة ليست سرداً لحياة طبيعية. إذ إن سرد الحياة الطبيعية لا يعد قصة. بل يعد درسا. القصة سرد حياة غير طبيعية. فيها شيء شاذ. أو غير طبيعي. بحيث تكون قصة لها نظريتها وهدفها ومبادئها. وما بلغت نظري هو أن أرى شخصا يتصرف تصرفات فيها طقات غريبة. أو شيء غير عادي. أو حالة تتصرف بطريقة معينة لأداة للنظر. تثير في نفسي اهتماماً أو رهبة أو تعجب هذه الشخصية. وعندئذ أعلق بها شخصية أخرى عاماً.

س : ما هو هدف من استخدام اللغة أداة للتعبير؟ هل تعتقد أن هذا خصوصية عربية أحب إلى أشكال التعبير الأخرى؟ وهل يهدف بها تحقيق قيمة جمالية؟ بأي معنى؟ وكيف؟

ج : لغتنا الاتصال في الكتابة لا يمكن أن يؤدي إلى كتابة جذابية ولكن في البداية إذا كتب المرء ثم اتعاد قراءة ما كتب وفكر في أن يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك الفعال

وبالنسبة في لغة شريت اللغة الإنجليزية واللغة العربية. وكما قلت فإن أكثر ما أثر في موسى لدى العربية هو القرآن. وكل عدل يحظى بأسلوب العلم واكتسب دون قصد لأي شيء حسن أو سيء طوال مدة الكتابة. والكتاب شانه شأن الملحن الموسيقي. يجعل للغة طناً. لأن اللغة نفسها ملحن. ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية أو حديثة. وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك. وإن أخرى سهلة أو صعبة. مثل الأخوان لموسيقاه عاماً. وما يحدث هو أن أحكم طبعي الفنية في أثناء الكتابة دون أن أتعلم ذلك. كما أني أحرص. فلا أختار الكلمات بل تأني الكلمات لظلال في أثناء الكتابة. ولذلك فإن لا ألتجأ إلى العطب في كتاباتي. لأن الكتابة عندي تدفق فني. وأحس طوال مدة الكتابة وكما أضح لنا عوصيقاً

س : ربما كان ذلك سبباً في سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا اندفق - كما يبدو - يتمثل إليهم بروح من الخشاعة أيضاً.

ج : أنا لم أحصل إلى هذه الحالة بسهولة. وأنا صغير كنت أثار عن القراء. فثلاً لو قرأت لغة حسنة فإن عندما أكتب أجد نفسي أكتب منه. كما لو كان المرء يردد لحناً ليس من صوته. فهذا لحن طه حسنة لو نحن محمد الهادي أيام أن كان في الصحافة. ولذلك فقد انقطعت عن القراءة في اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أجد من التأثير الذي أحدثه في نفسي اللغة التي أقرأها. لأن كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها. وهكذا حتى استطعت بتكويني الخاص - طبعاً - أن أتفرد بأسلوبي الخاص في. وقد أنطلق فيه حسباً أريد. لا أهم لمن يقول هذا سيئ أو حسن. فهذا هو فن. والقارئ أن يرى فيه عايراً. العجب به أم لم يعجب

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص؟

ج : طبعاً. فانا نفسي لا أكتب إلا ما أجد قيمة معرفية من نوع خاص. لأن القيمة المعرفية هي التي أبحث فيها وليس القارئ فحسب. فثلاً يقال عن بعض ما كتبت من قصص إنها صريحة وإباحية وجس - وغير ذلك. كل ذلك لا يعني في شيء. بل يعني أني أحرص على سلامة مستفيد من القارئ وعرف ماذا يحدث في هذه الحالة وفي تلك. ومن ضمن الأشياء التي لا يتنبه إليها

كثيرون أن في قصصنا كثيرة تدور أحداثها في محضعات خارج المجتمع المصري فهناك قصص في أفريقيا. وخصوصاً في المجتمع الفرنسي نفسه. أو في المجتمع الإنجليزي أو الأمريكي.. والواقع أن عندي خاصية أحبها في نفسي. وهي أن انتقد المجتمع. فكل بلد أزره أرقب أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون. وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشي في البلد نفسه. والمصلاقي وصدقاتي. فالزواج مثلاً في مالي غير الزواج في فرنسا. ومن ثم فإن أعرف كيف يعيش الزوج ووجه في مالي وفي فرنسا وهذه المعرفة تأتي تلقائياً. لأن شهيبي متعطشة للمعرفة

س : وهي موجهة أيضاً لاستخراج قوانين مجتمع معين من خلال معاشته والتعرف عليه

ج : فعلاً.. ولذلك فانا أكثر للكتاب كتابة عن المجتمعات خارج مصر. وخصوصاً المجتمعات الغربية. ولقد كتبت قصصاً عن السعودية - ولقد لا يعرف القراء ذلك - وعن المكوريت وغيرها.. وما يخصني أتدفع إلى الكتابة هو رغبتي في أن أعرف الناس أن هذا البلد مثلاً. الذي تدور أحداث القصة فيه. هو على هذا النحو أو ذاك. وهذا بالطبع أساس من أساس التفكير

س : هل تستهدف من رواياتك تأصيل قيمة إيجابية أو مبدأ أخلاقي أو وجهة نظر في الحياة والناس؟

ج : الواقع أني لا أتعلم هذا. ولكن كل قصة هي بالطبع من حيث الشكل تثير من حالة ومبادئ هذه الحالة. والواقع أن أطالمة ومبادئها معنى القول إنه يصل إلى كذا. ولكن في التفكير لا أسهل بلدياً. فثلاً لا أقول إن أريد دعوة الناس إلى إقامة مولد فني لما كتب قصة عن شخصية تقيم احتفالاً بمولد فني. بل أفكر في الموضوع كوحدة مستقلة. ومن طبيعة الموضع أن يدعو إلى مذهب

س : ولكن هذا بتوجيهك. فانت في النهاية ترمي إلى شيء

ج : نعم. وهذا عن طبيعة شخصي.

س : من قارئك الذي يكتب له روايتك في تصورك؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في نفسك وانت تكتب؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيها تكتب؟ أم إن علاقاتك بالقارئ تحدده على غير آخر؟

ج : الواقع أن تأثيري على القراء واضح جداً. ويقدر ما أجد موافقاً أجد والمخالفين لما أكتب. ولكن ما يحصل هو أنني بأن أجيلاً مختلفة تقرأ قصصى. فالحيل القديم والمتوسط والحديث - كلهم يقرأون لي. ولقد كنت هذا من الخطابات التي تصل إلى - وهي تجمع بين الأجيال الثلاثة. وبالطبع الحيل القديم له رأى يختلف عن رأى الحيل الحديث. وأيام كنت أكتب القصص في دور اليوسف كان ذلك يؤدي إلى انتشارها جداً. ومن أسباب انتشارها في فرنسا في مصر الحديثة هو أن الآباء يرفضون لنتائجهم أن يقرآن قصصى. فتكون النتيجة أن يشرى الأب نسخة وابنته نسخة. وبذلك تدخل البيت نسختان بدلاً من نسخة واحدة. وهذا أحد الأسباب

س : وادن خالقك في ذهنك دائماً وانت تكتب؟

ج : لا ليس وأنا أكتب. بل بعد الكتابة. بل بعد النشر أيضاً. والحقبة التي في أثناء الكتابة لا أفكر إلا في معنى الحادثة. فليست القصة قصة للقارئ فحسب. بل متعة في زمان بطور أكبر مما هي لدى القارئ. فانا أكتب في السياسة. ولتقالات السياسية بالنسبة لي عمل حثيف. لأنها مجرد تركيز ذهني. وجميع معلومات ذهنية. ولكن القصة عندما أكتب أحس وكأنني أوسع وحشى

س : أو أنها الحجاب الوجداني الذي يراون الحجاب الذهني؟

ج : نعم. وكما قلت فإن لا أفكر في نتائج القصة وأنا أكتبها. من فوط معنى بكتابتها. ويمكنني أن أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن أشر بغيري أو تعب. ولكن في كتابة المقال السياسي أشر

- س : يجدد عني أن تكتب الجديد بنفس التعبير ؟  
ج : نعم هذا هو الصحيح . وأنا أشعر أن أي قارئ يجالس أي نوع من أنواع القصة - يعرف جيدا أنه لم يصل إلى القصة - وأنه لن يصل إليها قط . ولذلك فإنه يغفل طوال عمره متعبا بجري من شيء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا  
س : بحث د .  
ج : البحث اللام . هذا هو ما أعبه الآن  
س : البحث عن المطلق ؟  
ج : عن الأحسن والأجمل . إن كثيرا من القصص التي كتبها بجمع والحمد لله . ولكن هذا في نظر القارئ . أما في نظري لما رلت اسمي إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ماهر الفصل

إحسان عبد القدوس

بالتعب بعد ثلاث ساعات . لأن فيه تركيزا وليس فيه ما في القصة من انطلاق . وألحقني أي أبدا كتابة القصة لا لعبة النشر بل أبدا لها معنى الخاصة

- س : نوع من عبق ظلمات ؟  
ج : نعم .. متعة كما لو كنت أومم أو أنشغل نفسي بشيء خاص . ككتاب الشطرنج أو الرسم  
س : « الشيء » الذي تود بحقيقته في كتاباتك المستقبلية ؟  
ج : الواقع أي لا أفكر في المستقبل من ناحية القصص . لأن القصص عندي هي : مجرد استمرار ومجرد انطلاق . وكل ما أوجهه هو أن أكتب القصة في المستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أوجه أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . ويصل في أن هناك الكثير جدا لعلمي حتى أحقق « العالي » - كما يقولون - أو المستحيل

## فتح عنانهم

والإحسان ما سيحدث في الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدي رجلا بشاوب أصغر من أصل تركي واسمه منصور جاهج . كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور . وقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم يمتها . وكان رجلا مزواجا وكنت أصبح عن واحدة من اللاتي تزوجهن أنها كانت تصبح شعرها باللون متعدد . ورعا في جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد علم في باريس . وأعطى فرصة في السلك الدبلوماسي . إلى أن وصل إلى قرية سلم . وهذا الأخ الأصغر عندما كان في مرحلة الدراسة جاءه به مدرس هو أن . وحدث أن أصبح أن . في حديث مع صديق له . من رغبته في الزواج بفتاة منصور جاهج فزوجه جدي على الرغم من أن أن كان فلاحا . ولمسكته في منزله ثم أولفه . وهو يشاء الموجود حتى الآن من طابعي .

س : أرى تشابها إلى حد كبير تاريخ ريب الشخص . وتاريخ يوسف منصور في « الأقبال » « فزواج الفلاح بالفتاة الشراء الطميلة بنت الأكاير وما كان وراء ريب والمرش ؟ »

- ج : هذه الأشياء موجودة داخل . ومن الممكن جدا أن القول نعم  
س : والشارع وما فيه . وما كان وراء يوسف منصور في الأقبال ؟  
ج : هذا هو الأغلب .  
س : ومن أين بدأت الرواية ؟  
ج : بدأت الرواية عندي من فكرة الموت . ومن إحساس بالحياة وبموت . لا كفكرة مجردة بل بالخوف من فكرة موت الإنسان . وهذا ما كان يشغلي باستمرار .

س : لم يرد ذلك في دعوى بسلامة

س : ما العلاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التي تكتب فيها . وأقصد الوقائع السياسية . والظواهر الاجتماعية ذات الميزى التاريخية تلك المرحلة  
ج : من الممكن أن أقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة قراءته الكثيرة في التاريخ . وأنا أهم بالتاريخ . ثم إن العمل في الصحافة ومتابعة الأخبار والأحداث والارتباط بها . كل هذا يكون باستمرار حيا في داخل .  
س : ولكن المجلس التاريخي يرتبط بالمجلس الاجتماعي . وهذه المسألة تظهر بجملاء منذ بداية روايتك « الأقبال » . بمعنى أنه التاريخ لا يكون - كما هو متوقع - تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ في « الأقبال » يكاد يكون تاريخ طابع . عني جاردن سى . والشارع الذي تقع فيه أسرة يوسف منصور . وبصفة بيوت هناك . والرجل الأخرى . والباشا رجل البحرية القديم . والسيدة المعجور . هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منصور معين .

ج : من الممكن جدا أن يكون هذا تابعا من . من لجري : لأن الشارع الذي كنت أقوم فيه كان فيه أناسي بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرزاق وبيت علي عبد الرزاق . وكان البيت الذي يليها يقع فيه العشاقى . م منزل شخص آخر لا أفكره . وفي الجانب الآخر كان أحمد حسن زعيم حزب مصر الفتاة . وفي أول الشارع من ناحية القصر العيني كان هناك مسجد باشا رشدي . وقد مات قبل وهي به . وكان صديقا لجدي . وفي ناحية من الشارع بيت إسماعيل سرى . كان الشارع بهم . وقد خرجت جنتاؤه من هذا البيت . وأنا بعد صبي صغير . وكان سكان البيت الجاور لنا يتكلمون لي أن شارعنا كان مجاوره ملعب كورة . ثم بنيت فيه عمارة . فرأيت ضجة لأن بناء المولات كان يمرحها في هذا الشارع طبقا للوائح التنظيم . وكان الذي بي هذه المارة مقاول . وربما كان هذا المقاول ظلا للمحاج ومضان .

ج . كان كل هي ألا تود كلمة «موت» في كل الرواية . من بدليها إلى «هايبا» .  
والأ فذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير . وهو أن تعبر دون  
أن تذكر الكلمة المفروضة

س . قبل أن تنقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت - إذن - في الأبطال  
ها متابعينها من هموم الحياة التي تعرض نفسها على تفكيرك ؟

ج . هذا واضح جدا في رواية «الأبطال» .

س . هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالفكرة . ثم تخرج بالتاريخ أو بالتجربة  
الشخصية ؟

ج . استطع القول إنها تأتي من صلصلة معينة تواجه الكاتب عاكثت أن تتحول إلى  
رغبة في محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها . فبرزت الفكرة ثم ابتدا في إخراج  
الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة في بادئ الأمر

س . من أي نوع ؟

ج . مثلا كان اهتمامي منصبا على الطبله . فصدمة كانت أن الأب يختلف عن  
الأم استقلالاً كاملاً . فترب على ذلك أن الأم . بعد أن ماتت أبي وأنا صغير  
في الثانية عشرة . تمنعني من رؤية أهل والدي بشكل حاسم . لأن أبي مات  
في مثلبل العمر . فاسم الخارب أبي أبي بها ربما تكون قد دعت له اسم .  
حيث لم يكن يسبها الله . لأن والدي تركه أمه وأخاه وجاء إلى القاهرة  
ولربط بها وعاش مع الخارب زوجته في بيت يملكه أبوها . وقد كان هذا  
بالنسبة لي صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذي كان على  
يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذي تولى إجراء عملية  
إزالته

س . نكلمنا الآن عن صدمتي . وهذه الأشياء في ذاكرتك فهل تأتي الرواية منها  
وما ؟

ج . كيف ؟

س . من مخزون الذاكرة . من الوعي أو غير الوعي عندك .

ج . لا . أنا أتكلم عن لحظة البدء . فالت نسائي عما يجري . لو لم يتخطى الذي  
ابداً منه . وودي على هذا أن الصدمة تصطب أمام أوضاع طفلية مختلفة  
تعرض على الناس تصرفات في سلوكها الإنساني . وهذه التصرفات غير نوحا  
من الصدمة أو الدهشة أو التساؤل الشديد داخل النفس . أي فعل في  
داخل . ويترتب على هذا أن من خلال هذه التجربة ابدا التفكير . وهذا  
يستغرق وقتا طويلا . لأن ما قوله بوعي هو المعادل الموضوعي . لأن  
بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا  
المعادل الموضوعي لها .

س . وهل هذا المعادل الموضوعي يأتي من التاريخ ثم يأتي من الواقع الذي يعيش  
فيه ؟

ج . المعادل الموضوعي لا يأتي من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون  
ويتخلق كما يتخلق الخبز . دون أن يستطيع السيطرة على كيفية خلقه . فأنا  
إلى أن تنهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر يتعلق على  
رواياتي حتى «الأبطال» .

س . لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت أعني ألا أتحبك بحالة نفس والزمن .  
حالت نكتب منذ سنين طويلة

ج . مسألة السن لم تعد محيية بعد أن كتبت «الأبطال» . قبل «الأبطال» كنت  
أصاف . ولكن الأبطال عكسني من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة  
التي نهني . لأنى عالجيت نفسي بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هموم  
حقيقية مثل موت أمي وإنهاء آخرين . وذهاب أمي وهي «آخرين» . وتغير

الحر المحيط وما إلى ذلك . ماذا جعل الإنسان حتى ينجر من الزهد إلا  
بالكتابة ؟

س . هل كل رواية تنكبها عطلت من هم من هذه الهموم ؟

ج . طبعاً

س . بدأت «ريب والعرش» مناقشة حول كيف يبني أن يكتب الرواية رواية .  
وكيف يبدأ . ومن أين يبدأ . وما إلى ذلك . وهناك بعض الحاجة مع التعاد  
في الأول وفي الوسط أحيانا

ج . ولكني لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكي كثيرا

س . ولكن هذا كان خاصة عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة سرد في  
«ريب والعرش» وطريقة السرد في السيرة الشعبية . طريقة الحكى والشاعر  
والرواية ؟

ج . نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكي ويترقب لمحتسى فنجانا من القهوة  
ثم يعود للحكي مرة أخرى . وهكذا

س . متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج . بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمري . والأفضل أن أرجع إلى  
هذا كوال اليومية فهي تمثل الإجابة بصورة أفضل  
فتلا في 5 مارس سنة 1956 جازل. أحمد بياء الذين يوميات «الديرة  
جيد» . لا تكتب منها صفحاتي لأترجمها «للفصول» مع مقدمة قصيرة عن  
حياة الرجل .. سافرت إلى طنطا في الأسرحة قرأت صفحات من  
اليوميات .. لأشئ يلهمني أن أنتبه والفرجة .. تكلم الديرة جيد عن  
فلس . وها رأي . أكثر ما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع ..  
أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلفات  
لنفس كما يقول كمال الشاوي .. لا أسلوب مبزرات السهوف . ذكر لي  
بياء فيما بعد أن جيد كان أبا للأساليب في فرنسا . فقلت له : لقد انقلبت  
عندى أسلوبه إلى .. في رغبة شديدة في تقليد أسلوبه .. في المقال الذي  
كتبه «للفصول» عن الزوج الذي طاع في الحياة الزوجية . كتبت هذه  
المجلة : له شارب .. له كرش .. يلف في نومه .. يأكل ملة جفونه .. ما  
استعجا .. قلت لبياء إن «ما استعجا» في هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد  
لأسلوب «جيد» شيء آخر هو أن قرأت أن «كتب يوميات لأخرون على  
الكتابة» . ولأستعمل ما جرى في .

س . حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية «الحبل» ؟

ج . لا . لم تكن قد كتبت بعد

س . هل كان هذا قبل أن تنكب أية رواية ؟

ج . في هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشعر  
بحاجة للعمل في الرواية .. لقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدنت أعشى أن  
تضج من .. الخطر في أن انظر إليها كصفحات ميتة ليس بي ريبها صلة  
الأوراق الميتة من دلائل اليأس والسأم في الحياة .. الأوراق الخضراء تظل  
نضرة عادت متصلة بالشجرة .. أعشى أن تنفصل عن الصفحات التي  
كتبها وتنفط وموت

س . ما اسم هذه الرواية ؟

ج . لم أضع لها عنوانا ولكن عندى أصولا .. وقد كان موضوعها أن رجلا ذهب  
من القلاحين تزوج امرأة من وسط اقل . وكان هذا الرجل ثاني جدا .  
فصبغت من الحياة معه . ثم دخلت في علاقة فرسها على شخص آخر في  
نوع من الحبل والارتباك . نحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء . وفي  
الرواية جو شطريج وأناس يلعبونه وما إلى ذلك

بصورة للقائبة أجد أن هناك روائسب كما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغي . وهذه الرواسب لا تنطق مع الشيء الحقيقى الناتج من التجربة التى أريد التعبير عنها . وهذا يزعمى جدا . ومن التجارب التى لحقت إلينا فى هذا المجال أنى كتبت بأساليب مختلفة لكنى انجحت من طريقة أعبر بها دون أن أتورط فيها يسمى «بلاغة تقليدية» . لأن الموضوع الذى أريد التعبير عنه لا يحتاج فى أغلب الأحيان إلى الفصاحة المتعارف عليه

س : فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» استطع أن ملاحظ - بوصرح - مثلا تلا تتفاوت فى لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فبروكة تسمى بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة . وكلاما تختلف عن طريقته «ناجى»

ج : كان من الممكن أن تكون اللغة مختلفة بلغة الصحافة من ناحية أن اللغتين ليس فيها الصور البلاغية . ولكن الفرق بينهما هو العدد . وقد كنت متألما جدا بالكلام القدي الذى كنت اتداوله مع «بلر اللبيب» حول نظريات «كالمشبية» وأسلوب «الحياضية» وأسلوب «هيمنجواى» الذى ليس فيه تعقيدات . والمثل كالأنا يشيرون بالخصى التل جدا فى نوع ما صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان . هذا ما كنت أفعل مثله

س : هل جاء التأثير من المناقشة النقدية أم من النقد أم من هيمنجواى مباشرة ؟  
ج : من كل هذه العوامل الخمسة . وقد كان النقاد من أصداقائى غير متخصصين فى اللغة العربية . وهم بلر اللبيب

س : ولكنه رجل لغة عربية . وأند همومه التعبير بالعربية  
ج : أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم . كان للفاطمة موسى دور أيضا فى مناقشتها معي . وحشية ربيع أيضا قرأت فى ورجحت إحدى قصصى . بالإضافة إلى قراءاتى سواء فى الرواية أو فى النقد . وبداية كتابى وأنا فى الجامعة كانت فى أثناء الحرب العالمية الثانية . إلى القنصت أن يكون كل شيء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا الترى بحرسى . ولكن الأمر الأكبر جاء من «ألمير كاسى» . ولغة خالدة تماما من البلاغة . وهذا نقد فرسى لا أذكر اسمه يقول أن «سهمون دى بوفران» لا يعرف كيف تكتب بالعربية . كان هذا النقد يقول شيئا . كنت أشتى منه جدا . وهو قوله «يا إيتا تكتب» ونحن خرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا . وأضربنا سهرة رائعة . ويقولون حلوة جدا . واللعنة وكلمة . . ومثل هذه الأشياء مادلانها وما منها ٢ ليس فيها حميد بل هى مجرد طعنة . فإذا لمى كلما واقع أعظم هذا ما كان يجنى . وهو أن تسقطى البلاغة فى الشعر العام للميم . ولذلك أشعر أن من واجبى أن أحاربها قتلا رواية «الرجل الذى فقد ظله» . المطبوعة فى كتاب . يختلف تماما عن تلك التى نشرت فى حلقاب من حيث الحجم . والنظر فى كتابها يوضح ماذا تم عمله .. سجد فى الحلقاات أحيانا لغة «تتجارت» . وهذا ما استعدهه من عند طبعى فى كتاب .

س : ولكن لماذا حدث ذلك ؟ إلا أن الحلة تختلف عن الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟  
ج : أنا تغيرت . حيث انطلقت على الأجزاء التى استعدهتها «الملك» أو «الترهل» .

س : هل يعنى مانسي «الملك» أنه لا يقبل معرفة أم أن معناه أنه لا يميل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر : هل اجتمعت معط بما هو معرفه ؟

ج : لا ... كل ما فيه الإحساس لا بد أن يبق . وصيانة المعرفة والإحساس لا بد منها وإلا أصبح للعمل عاريا . ولكن ما حدث هو أنى فقدت إيمائى بهذا الإحساس الناشء عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر ثم بزيى حتى الآن . وأنا فى حيرة . لأن رواية «الرجل الذى فقد ظله» تطبع الآن مرة أخرى . وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من الحلة رأسا . لا من

س : هل تدور أحداثها فى القرية أم فى المدينة ؟

ج : ما بين القرية ومدينة الرجل . ورجل فرسى . وقد بدأها فى عام ١٩٤٩ تقريبا

س : ولكن ما السبب فى عدم اكتمالها ؟

ج : لا أدري . وقد كتب كثيرا وأعدت كتابها . وفى كل مرة أشجع قسى . وأخير الأسلوب . وأعيد كتابه للفصل ليرجع موث أو أكثر وقد قرنها كثير من اصداقائى حتى تمكنى القول إن اصداقائى كلهم قرأوها

س : ما فرائد من يومياتك ترى بدرجة متأمل وماقد ومفكر وصحوى . ولكنك اعبرت الرواية

ج : والرواية هى الأصعب . فأنما أؤدى عمل الصحافة فى سهولة بالغة . أما التحدى الحقيقى بالنسبة لى هو الرواية

س : هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحدك . أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية منه . بمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيا ؟

ج : نعم أحب الأكثر تركيا . بدليل أنى أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عظمى من طبعها ذلك

س : يبدو أن فكرة الرواية قد جاءتك فى اللحظة التى اكتشفت فيها تعبد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والتمسية والأخلاقية والجنسية .. الخ فلكى تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية .

ج : أنا لا أرفض هذا الكلام . فقد شعرت براسة وأنا أحمده منك . وهذا يعنى أنه صحيح

س : لو رجعت إلى السبر الشعب وجدنا فيها الراوى . فهل أنت الراوى فى رواياتك ؟

ج : فى «الحبل» . - أول رواية فى - كنت أنا الراوى ولسمى «عام» .

س : والروايات التى لا تكون الراوى فيها . مامدى وجودك فيها ؟ وهل تختار شخصية من الشخصيات تتراوى خلفها ؟ . فى «ربيب والعرش» مثلا أصبحت - بل حد ما - أن شخصية ريبب هى الخية إليك . وأن الرواية بشكل من الأشكال هى عمله دفاع من ضميرها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يتعاطف معها إلا «عم صالح» . فهل الراوى فى هذه الرواية هو «عم صالح» أو أن العين البصيرة فى الرواية هى عين «عم صالح» . وإلا فمن الذى يمكن فى «ربيب والعرش»

ج : طبع الراوى الذى نراه هو الذى يمكن ولكن ربما أظن هذا الإحساس لديك أن هذا الراوى هو الوحيد الذى تكلم عن «عم صالح» بأسراره - وما اكتمها - التى لم يعامل بها مع غيره . سواء فى رؤيته للديا . وأخبر الذى يعيش فيه . ورجلته فى السخرة عندما ذهب إلى الجيش وراى الطيرت وغير ذلك - هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التى تعامل معها «عم صالح» . ولم يتكلم بها أحد . والكاتب وحده هو الذى يعرفها .. من هنا يمكن القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية «عم صالح»

س : هل للشخصيات التى اختارها فى رواياتك جذور فى الواقع - مثلا هل لشخصية يوسف منصور صورة من الواقع ؟

ج : نعم .. له وجود فى الواقع

س : حدثك بوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج : فى حالات كثيرة «يوسف» «عاصوف»

س : هل هذا فى شخصية «يوسف» فى «ربيب والعرش» ؟

ج : فى كل من أطلق عليهم هذا الاسم من الشخصيات فى رواياتى . حتى فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» . على الرغم من أن الأقرب إلى رؤى قيا هو «هيكل» .

س : بوى لو حدثنا عن اللغة فى رواياتك

ج : إن ما أبذله فى تقنية الحيلة كما يسمى «بلاغة» عمل مجهود جدا . فمتدا أغير



الكتاب الذي طبع من قبل . وربما كان ذلك لأى وقت في عصره . لو لاقى أردت أن أترك نفسي على طبيعتها وثقافتها . ومن القراءات التي تأثرت بها مقدمة لرواية « الأبله » لستيفنسكي في المطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامي الشروى إلى العربية . وفي هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح الرواية . لأن ستيفنسكي كان يكتب في الجرائد والمجلات . وأنهم كانوا يأثرون به من محاسن المقامرة ليكتب في عبود شعبة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة لثبات .. وقد وضعت هذا الأمر في شكوى . ولذلك كنت أنقح وأدقق حتى أجد ما قد نراه لا يستحق . ولا أذكر الآن حقاً ما إذا كان ما استبعدته يستحق ذلك أم لا . ولكن هذا الأمر فعلته في « الرجل الذي فقد ظله » . أما « رينب والعرش » فلم أنجأ فيها إلى هذه الطريقة . وكذلك « الأبله » . أما « حكاية حر » فلم تنقح حتى الآن في كتاب . ووجه عام فإن لم أنجأ إلى ذلك في الأعمال الأخيرة . ولكن فعلت ذلك إلى حد كبير في « الرجل الذي فقد ظله » . وفي « تلك الأيام » . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصولها الأولى في المخطوطات . لأنني اعتقدت أنني تركت جرعة . لأنني عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك أجزاء مما اسمه « الملك » . ثم تبين في نهايتها أنها ليست كذلك .

س في رواياتك مادة معرفية غزيرة جداً . خصوصاً المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ . والتفكير الاجتماعي . وبما يمكن أن يسمى « الأوثرك » بمصطلح مكسم جوركي . فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة في حتى قبل أن أكتب رواية « الجبل » . وبعد ذلك أتيت في في عام ٥٦ أو ٥٧ في اعرف رئيس قسم الاجتماع في جامعة برستون . وكان اسمه « بيرجر » . جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقوم بدراسة للبيروقراطية . وقد كتبت عنه مقالاً في يوم اليوسفر لتعرضها للكتاب ولقد له . وما أرسلوا إليه هذا المقال إذاً به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروفاً كثيرة لكتابه في العالم . وأنه أعجب بما كتبت . وأنه يريد مقابلي عندما يأتي إلى مصر . وجاء إلى مصر . والتقيت به . وتكلمنا وأذكر كما قال بيتنا من مناجات - وقد عرف أنني أكتب القصص والروايات . أنه قال لي : « إن رؤية الأديب للمجتمع أحياناً تكون أصعب وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية » . وأضاف : « إن هناك قولا كان يقولون أنهم وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من ديكتار لا من الموزعين » . اللهم إن ذلك ليبي إلى هذه المهمة . وأعطيني لأكبر شيء كان موجوداً عندي من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئاً صعباً أيضاً

س . أود الآن أن نتكلم عن لغتك الذي تكتب به من الرواية . هل أنت داعية

أخلاق أو اجتماعي ؟

ج : بالطبع لا

س مع أن رواياتك لها إيديولوجية ؟

ج أقصد أنني اتخذ موقفاً وأعبر عنه ؟

س أو نكتشفه من خلال الكتابة

ج لها موقف عبوسة مثلاً ، أو موقف صامية . لو موقف يوسف السويدي ؟

س أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشمل على رؤية أخلاقية .

ج مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مزعجة جداً . ولا أخرى . ربما لو وضعها الكاتب في ذهنه وقت الكتابة أظن أنه الشخصيات

س هل تكتب دون أن يكون في ذهنك هدف معين . فكري أو أخلاقي . تريد أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج بالنسبة للشخصيات . كل شخصية لها هدفها داخل الرواية . وهذا أمر أساسي . فأتى تستطيع أن تبين أهداف الشخصيات . ما هدف عبد الهادي المنجار ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد دهب أن يفعل ؟ رؤية « عم صالح » للعالم . ولو كنت قد وضعت هذا لكان من الممكن أن يخرج من هذه الشخصيات أو بعضها . ولكن المسألة هي أنني في البدء أصبح الأسس الذي أبدأ منه وهو الشخصيات . ولكن في إطار - إذا كان لابد من إطار . وهو موجود بالفعل - الخدمة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على من الخارج أو من داخل نفسي . أن أعرض لهذا الشيء المعقد الذي أسميه الحياة أو اسمه المجتمع الذي أعيش فيه . في هذه الحدود نستطيع القول إن هناك هنا يظهر أو يختلق كما يخلق الجين . ولكن لا أستطيع أن أجعل من الرواية رواية كفاك أو لصال من أجل أي شيء .

س هل تلتجأ إلى التخطيط في كتابة الروايات ؟

ج حتى آخر دقيقة في كتابة الرواية لأفكر ماذا سأكتب بها

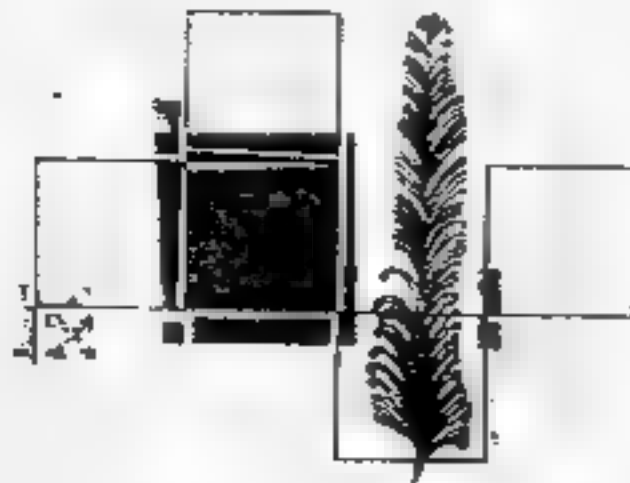
س من أهم الروايات التي قرأتهم ؟

ج ليس الأمر عندي أمر أهمية ولكنه أمر متعة . ومن الكتاب الذين قرأتهم هم قصة كاسي . وستيفنسكي . وبعض أعمال هيمسجراي وداكار مايتسكي قصص القصص . مثل قصة « الأبله اليأس »

س هل هذه القصة علاقة برواية « الأبله » ؟

ج لا أخرى . ولكنها من القصص التي أحبها

فتمتع بعلوم



## يوسف إدريس

س . متى وكيف بدأ اهتمامك بالقصص القصص قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج . بادئ ذي بدء لدى اهتمامي على هذا السؤال ، لأن للفن القصصى أهم أنواع الفنون .. وأعتقد أن «الحكايات» تسبق القصة على الرسم واستعجاب الرسم . وعلى الموسيقى واستعجاب الموسيقى .. وعملية القصص غريزية في أذهاننا وتلقيا . وقد كنت طوال عمري مهتما بالقصة . لأن كنت أحب الحكايات جدا وبالطبع هناك في كل عائلة من توارثهم القصة على القصة .. وقد كنت أحبهم لقدرتهم هذه . وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريفا في أشياء كثيرة ..

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة هي بدأت بقراءة القصص البوليسية لأن القصص الأدبية كلها - باستثناء روائى واحد - ينحصرها المحيط البوليسى الذى يجعل الإنسان يستمتع إلى الحكاية . وهو ما يمثل في تتبع الأحداث ومعظم القصص الأدبية - للأسف الشديد - ليس فيها هذا الخط . ولذلك ففى لا أعجب القارئ العادى أو الطفل . ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية نتيجة لما فيها مما يسمونه «action» . وهو الانفعال من حدث إلى حدث إلى آخر . وليس هرد الوصف الأدبى . لأنى كنت أشعر بهيضة شديدة إذا لما الكاتب مثلا إلى قطع الحركة يستغرق في وصف شارع . حتى وإن كان ذلك في القصص البوليسية . فلم يكن لدى صبر على عملية الوصف . لأن مشوقى إلى تتبع الحدث وما يتبع عنه . وقد قرأت منها ربما الآلاف . وأذكر وأنا في صياحات أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قراها . وكذلك روايات الجلب التي ظهرت قراءتها كلها . ثم قرأت التاريخ أيضا . لأن التاريخ لا يمكن بحسب الوصف . بل بسجل الأحداث . وبقراءة التاريخ انتهت القصة بالنسبة لى . حتى بدأت التعرف - وأنا طالب في كلية الطب - على المجموعة كمن يكتبون القصة . ورغم حبى الشديد للقصة لم أكن أتصور أنى سأكتب القصة . فلما عرفت على هذه المجموعة . وأدركت أنهم يقرأ . حاولت أن أكتب أنا أيضا . وحين حاولت الكتابة بهجت النبح الذى أحبه في القراءة . وهو إيجاد جلود القصص . بحسب أنى كنت أحاول أن أحقق في قصص ما كان يجلب لى إلى قراءة القصص . وما يجلب لى الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية . وما كان يثيرنى عنه قرائن التاريخ . ومن هذه الأمور الثلاثة حاولت كتابة قصص قرا بشخص شديد . وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة مصيرية . عصفت هذه التجربة . ولست أذكر مدى حظها من النجاح أو الفشل . وهذه هي قصة البداية على العموم . ول الحظفة أنا سرع الاستعجاب للحدث إلى حد الظهات وراءه . ولذلك فإن اختيار القصة القصيرة هنا يحتاج إلى حكمة لفرقة الأسباب التي تجعل الكاتب يقرأ هذا الاختيار على غيره . مثل كتابة القصة الطويلة .. هل لأنه يصعب تتبع الأحداث . أم هي الرغبة في تركيز الزمن . أم عدم القدرة على التسجيل . أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس . ولكن ما يسمى «النفس الطويل» في الرواية أحبه أنا «النفس الميت» . «النفس الطويل» يحمل الإنسان بمشاكل فترات طويلة من الزمن . وكميات من الأحداث لا معنى لها

في راي . واعتدى أنا لو استطعنا ان نحول القصة إلى معادلة رياضية بمرور يستطيع الناس فهمها . لأن ذلك الفصل كثيرا من ان يكتب الروايات القصة بدأت تأخذ على شكل قانون . بحسب أن يكون القصة قانونا بشيء حدث هذا يبدأ من «أرضين ليلي» . وهى تحكى عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يصاير زوجته . لأن هذا كان يمثل بالنسبة له امتعة الوحيدة لماذا ؟ لأن هذا قانون . وهو السائد في مصر . وقد أدرجت الأمم المتحدة هذه القصة في مبحث لعهد النسل في العالم الثالث . حيث ليست ان هناك نقصا في المنصة . وهذا قانون صحيح في العالم الثالث كله . لأن الزواج هو الأرضين منة

أما الدوافع والظروف التي كانت وراء اهتمامي هذا النوع من الفن الأدبى . فالحق أنى لست أنا الذى اخترته . وإنما هو الذى اختارنى . لأن جربت الشعر . ولكنى لم أحبه وذلك لأن النماذج الشعرية التي كنا ندرسها نادج سيئة جدا . فقد كنا ندرس أشعار لى غلام والبحري . وراى في لتدريس الأدب العربى أنه يجب البدء بالشعر المعاصر مثل شعر بيرم التونسي . ثم الانتهاء بالمتنبي أو بامرئ القيس . ولأن دراسى للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته . ولما لم يكن هناك أدب قصصى يدرس فلم يكن لى اهتمام بالقصة . وأول مجموعة التقيت بها في كلية الطب لم تكن من الشعراء بل كانت من كتاب القصة . ولما بدأت ففهمهم في كتابة القصة . وجاء الظهيد جيدا فاندسحوا ما كتب . فواصلت الطريق . وقد اكتشفت من تأمل في قوانين النقد أنه لا يوجد ما يسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية . كما لا يوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة . والأمر هو امر رؤية شعرية أو رؤية قصصية للعلم . وكلما تطور الشكل كان أكثر فاعلية . فالرؤية القصصية تلعب في الرواية تماما . فثلا لو كان هناك من الحكمة مذكورة خمسة ملجومات فإنه يمكن وضعه في سر جارك كما يمكن ان يوضع في كوب ماء . وسواء وضع في سر أو في كوب فزونه لن يتغير . وبمراعاة أنا أستعرض كل أعمال الجيب محفوظ . وكل عمل من هذه الأعمال . فاجد ان اهم ماى كل صيا رجا يلقى في جملة مباشرة أو جملتين من القصة . وهذا ما اخرج به من القصة . ولكن القصة ككل ماذا فيها ؟ ويمكن القول بان كتابا مثل تولستوى كان يكتب الرواية لأن لديه حقا رسالة بحسب صيا . ومن النادر في كتاب الرواية من يتناول له هذا الإحساس بالرسالة . وراى أن فلوريير كتب «عظام برقارنى» لماسة شخصية . رجا لأنه يريد ان يبرز لزوجته امها . بحسب أنه كانت له رسالة شخصية . وحسب شيكسبير . فانا اخذ امهاله على ان كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإمبري . فقد كان يرجع أحيانا إلى الاقعة التاريخية من أجل ان يحس الهدف السياسى لروايته . ولاشك أن رواية مثل ما كتب كانت تطبق على شخص ما فلهذا الملكة اليزابيث . ولما أعجب من بعض الروائيين الذين يقرولون إن عندهم ثلاث روايات أو أربع احتياطية . ولا اذكرى كيف يحتمل الكاتب ان يكتب عملا لرس مجهول وقارئ مجهول . مع أن القروء أنى يكتب العمل اليوم ليقرا اليوم . وليحدث أثره اليوم . وليرقد هذا الأثر على كتابه اليوم فيتج عملا آخر . لأن

الكاتب يستغل ويصغر. ولكن ان يضع الكاتب عليا محفوظة بفتحها في الوقت الذي يراه لهذا الصعب تصوره . وهذا فإني أعتقد مثل هذا الأمر صعب أو حرجية عند الكاتب

إن كل قصة يكتب قانوها الخاص وربما الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهي القول بأن قصة ما مستحد . ومن يضع في اعتباره ان يكتب قصة واحدة فهو محظوظ . إذ تأتي النتيجة على عكس ما نرتقي . لأنه يراعى فيها قواعده سرمدية . في حين انه كلما راعى قواعده الخاصة بها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعلق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بانهم أصبح هناك من حيث الحاضر فلا يوم . وان لا يستطيع ان ارفع الي ما كتب قصة ليس بها الإنسان المصري إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكن يستطيع ان يكتب قصة متحول اتفاق مع الشرطي على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التسلل من كمر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يروغ منه . وهكذا . مثل هذه القصة ممكن أو لا يمكن ان ينتج عنها قانون سرمدية . ولكن لا شأن لي بهذا . وبست هذه مشكلى

وأما في الفصل موضوع الاستعداد الشخصي لكتابة القصة . أو الميزة أو المزايا التي يمكن ان تكون قد حدثت في إلى كتابها . سوف أتكلم عن ميزاتها القصة أو ما أراه لها من مزايا . وأخفها في أرى ان القصة القصيرة والمسرحية هما النسب الاستعداد التي يمكن الإنسان من ان يقول ما يريد . لأن في الرواية مثل الحرب التي تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن القصة القصيرة هي التي تأتي في المسرحية أو في القصة القصيرة . قد أقرأ القصة في شهر فلا يستطيع ان اخذ منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإني لا أستطيع ككتاب ان اعطي الانفعال عن طريق الرواية . أما المسرحية والقصة القصيرة فهما فنان يتجهان للإنسان ان يقول بشكل في وبشكل مؤثر جدا . ومن السهل ان ينسى القارئ تفاصيل رواية . ولكن من الصعب ان ينسى تفاصيل قصة قصيرة مبركة

ومن هنا بدأ بعد الحرب الناجمة في الرواية القصيرة short novel وهي الرواية المكثفة . ولو أخذنا مثلا رواية الإسكندرية لـ . داريل . وقرأنا الجزء الأول منها وقرأنا منه . وهذا غير ممكن لأن حواشي . فسوف نجد الأجزاء الأربعة تصر عن نفس الحور ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في أمريكا الجنوبية له رواية لو قرأنا العشرين صفحة الأولى منها . وأنا لا أتكلم عن القارئ العادي بل القارئ الكاتب الذي يحاول ان يرى الفن الجديد . فوجدنا ان الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمس الأولى . وأما بقية الرواية ( ٣٥٠ صفحة ) في هو إلا حكايات أمريكا اللاتينية . مثل جبريل وجبرال جاء : أمور لم يحدث أي تأثير في نفسي

وما أريد ان أقوله هو ان بعض القارئ يرى . وليس هناك من يلقي لنا امر . والرواية لا يمكن ان تلتزم . فتظل موجودة . ولا يمكن ان تلي القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعام . وهذه الرواية تحقق ربما عدي ولمع جدا لو عدى محمد ومركز . وأنا من انصار البركير . لأن هذا يتفق مع شخصي . ولا أحب التطويل في القصص . وراي ان كاتب الرواية يوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد ان تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوميا . والاستاد يجب محفوظ يقول لي ذلك . وكما أصدقائي الآخرون من الكتاب . ولكني عن طريقة مقابلة فلا يحدث لي ان اكتب قصة قصيرة . وعندما أحاول تحريرها أجد نفسي قد كتبت قصة أخرى . لأن حاسي النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ما حاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا يهاضي جدا . لأن عدي حرائر عشرين قصة . كل قصة منها تقصر

حرائر أربعة مطور . ولكني لا بد ان ادخل في الحور النفسي الذي بدأت به من اجل ان اتم القصة فلا أستطيع . وذات مرة كتب في قصة واحدة هي قصة حنونة . ولينث سبع سنين . كل يوم أحاول ان أليس الحالة التي كان عليها القاص الذي كتب صافي أيد . والذي أحب الفتاة المسيحية . ولكني لم أستطع . فاضطرت بل كتابتها من جديد . مع انها كانت جميلة . لأن كنت في لحظة لم أستطع ان استعيدا مرة أخرى

لما كيف يبدأ متروك الرواية في نفسي . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية وأثر ذلك في أسلوب التتبع . هل أجيب إجابة نظرية مثلا رواية الحرام . . . عندما خرجت من قريتي إلى المدينة وجدت ان العام يتحدث عن القصة القصيرة وكان الفلاحين جسي واحد . ولكني اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشيء يشكون من جريبات . فتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وفيها اومن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجديدها على المسرح . وفي نفس الفترة كتبت «ملك الفطر» . فكتبت عن الفلاحين الأرستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان فقيرا زادت كمية الإنسانية فيه في حد كبير . وقد كان داعي حقا إلى الكتابة هو ان اكشف هذا . ولذلك كتبت رواية طويلة هي تنابة دليل سياسي لعالم الراحل . لأن هؤلاء الفقراء يمثلون إنسانية ولا يجوزهم الفطر إلى وحوش . ولكنه يضع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية «البيضاء» فقد كنت أريد ان اكتب تاريخ هذه الفترة من حياتي . لأن أحد الإحيات الكبرى التي حدثت في عندما دخلت السجن . لأن كنت أعتق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت في سبيلها . ورايت تصرفات الكبار والزعماء . ولعل ذلك كنت قد صارت إلى بلاد الديمقراطية الشعبية . اكتشفت ان هناك اختلافاتا كبيرا جدا بين القول والفعل . وبين النظرية والتطبيق . حدثت لي نوع من حيرة الأمل . بل كبرت بالشيوعية السبالية من خلال فهم كنت قد رايت هنا في القاهرة قبل الثور العشرين ثلاث سنوات تقريبا وهذا الفهم هو « سقوط برلين» . وقد رايت فيه ما كنت مه ان لصداقة بين البشر . وهي ما اكتشفت بالشيوعية من لحظة . هي مجرد كلام . ثم بدأت من خلال التنظيمات المصرية اعرف ان التوجهيات تأتي من الحزب الشيوعي الفرنسي . فمثلا في غابر حرب السويس أجد ان المنطورات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض ان يحط مفهوم مصرها حالها بالإنسان المصري . ومثلا كنت اسأل في القصة القصيرة أو الرواية ان أجد المفهوم المصري أو الشكل المصري . فقد كنت اعني ان يجد التنظيم السياسي الشيوعي المصرية الأصيلة . وفي رأي ان التنظيم القوي القوي شعبية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغريب ان ظل حرة لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل انه عند إعادة تشكيل حزب الثورة انضم إليه مليون شخص . ولذلك لأنها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الشيعة العربية . وراي انها تجتمعت إلى حد كبير وتعد إلى موضوع الرواية . وراي انها سرع من الموضوعات الكبيرة . لا يمكن كتابته في القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بفترة تاريخية معينة . لوفقة من الناس . والفكرة هنا هي فكرة التعريف أو التقديم لهذا العالم المجهول . والحقيقة اني كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذي يقصد به التعريف . وأما فكرة التخطيط فانا أختلف عن الروائيين في اني لا ابدأ أبدا إلى عمل مخطط للرواية . ولكني أصعل . مثل المسرح تماما . أرضية مثل الموقف فلا عندي فكرة لعمل رواية عن حال الراحل . ولكن ما الموضوع الذي أكتبه عن الترحيلة ؟ مثلا أجد ان القاص يعرض بلقيط . ثم أبدا في الاستمتاع بعملية تتبع عبط مثلا يعمل إنسان هو يتعبد السمك . يذهب عبطه ليخرج السمكة . ولو أحسست بال فكرت في الأحداث التي أكتبها من قبل فإني اتوقف عن الكتابة . لأن أحس أنها أصبحت صعبة عقلية في حين اني أريد ان أعرج من عقل التقديم الذي هو العقل الحكيم للقصة . وهذه العملية أشبه بالأم التي تضع ويدها الذي لم تحفظ ملامحه

وهو جنس في رحمتها - ولكنها تكون في شوق إلى رؤياها - لترى الصورة التي جاء عليها هذا الجنس الذي وضعته - كذلك الأمر بالنسبة إلى - فهو أشبه بالعملية البيولوجية علما - بمعنى أن العمل الروائي يخرج الأشياء التي يمكن أن تحدث في التفكير الواعي والتفكير القاري - فهي عملية أنثروبولوجية اجتماعية - بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يميز عن العقل الباطن الطهي فيه على هيئة كتابة من أجل تغيير المجتمع لا - ليس هناك تعقيد - ولا كانت العملية عقلية حذية - وهذا ما قصد السبيا المصرية وأما علاقته بشخصية الروائية - وما إذا كانوا من خلق - وما إذا كان لهم وجود سابق على وجودهم الروائي - فانا الذي اشتاق هذه الشخصيات على مراتبها الخاصة - وأنا الذي أتمتع بهم - وأحب صفتهم - وأحب بنهم ودكاههم - وأحب أن اغبطهم - وهذه عملية تطاعية - والله هي لغة العقل القديم - وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع طه حسين - لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالفصحى - وقلت له إن اتصال اللغة - أو كقول أسطر على اللغة بسيطة عقلية - سوف يؤدي - من م - إلى سيطرة على الأفكار التي تخرج من داخل سيطرة عقلية -

وهذا الذي احتل ولا احتل - والله خرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاما - ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا أن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رعايتها على صورة بعيا - ولكن لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرس في وكثير من في مجلة تصور - داخل النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تحليل خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكلية الآداب - فحضرته المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تفسير عقلاني لشيء غير عقلاني - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أهدأ شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت

واعتاد أن يحتل ولا احتل - والله خرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاما - ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا أن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رعايتها على صورة بعيا - ولكن لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرس في وكثير من في مجلة تصور - داخل النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تحليل خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكلية الآداب - فحضرته المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تفسير عقلاني لشيء غير عقلاني - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أهدأ شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت

واعتاد أن يحتل ولا احتل - والله خرج من رجلي عني حتى وإن كانت تعبيرا عاما - ولا يتبع ولا يفيد إطلاقا أن الجمع لفظا مكان لفظ - لأن الفكرة تأتي مسببة على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات - مثل ملامح الطفل الذي يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رعايتها على صورة بعيا - ولكن لم يدرس دراسة علمية - وللأسف فإن اللغة التي يدرس في وكثير من في مجلة تصور - داخل النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شيء منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية - وأنا في تحليل خاص - وقد حاولت أن ألتحق بكلية الآداب - فحضرته المحاضرات لمدة يومين - ولكني تراجعت عن هذه الفكرة - لأن وجدت المسألة مجرد تفسير عقلاني لشيء غير عقلاني - فانا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس - وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها - ولست أهدأ شعرا على الإطلاق - فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرأت

وما يخطئ كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية ليويسف إندريس في «الخص لاني» - في حين أن البطل في «الخص لاني» لم يكن واقعا إطلاقا - هل يسي لاني إلى قرية أو يخرج من الجامع فيصطدم بالصبية - والله لا يجد مكانا ينحس إليه - الله والحق ؟ أبدا - ولكن هذا هو الواقع الذي نعيشه وأخذت من البنات التي يمكن أن أصبح منها زوايا الشخصية - سواء بدلت أو لم تبت من الواقع - ولكن ليس هناك ما يسمى «الواقع» - ومثلا عندما نتكلم عن «بيت لحم» - وإن رجلا مقرا أصم وأرملة - وثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينهن إلا بأصنام - والله يلعن نفسه بهذه العملية لعل هذه واقعة ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقرا وامرأة تفسل - وفيها ثلاث بنات - وعلى ذلك فهي واقعة - أما إذا كتبت قصة مثل «الأوطى» فيقولون إنها ليست واقعة والحق أنها كلها واقع -

والمخرج الحلي لئن غير المقصود هو الأحلام - فمنع عندما يحلم يرى الأشياء لا يمكن تحليلها في اللحظة ولكنها لها عطفة جدا في الحلم - إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالنداء أو بالتأول - لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما - ولا أدري بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ - وهي لا تنطق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام - ولكن هناك منطقة مجتهد فيها العقل القديم بأحدث تقنيات - بنرات - بحركة الإلكترون - بقدره الإنسان على التنبؤ

محسنة لتكوينه وعالته هو - وفراشه وتكوينه النفسي وأبشبه أبي بعض ميا ومن المؤكد أن إسلام الإنسان المصري يختلف عن إسلام الإنسان لأمرهكي مثلا - لأن هذا يتبع ما يقابله في حياته - وإذا كان أحسن تنبؤ عن رعبات غير محسنة في الواقع - أو تشكيلها للعالم بشكل مختلف

أبدا .. وقد كنت أقصد أن الأمر كذلك - وقد يمكن اصراع عقارها بعد لا يخطر ولا يسكر ولكن لجعل الإنسان يحلم - لأنها مرحلة من مراحل الوعي والملاهي أو اختلاط الوعي بالملاهي - وهذا هو مع النفس وهو اختلاط الواقع بالمواقع - والمصدق بغير المصدق - ومن الممكن مثلا أن تبدأ من فرعية مستحيلة كأن أقول نظرت فرجحت نفسي واقف فوق آلة بفرست مثلا - وقد لا أكون قدعت إلى فرست ولا رأيتها ولا عرفها ولكن المشكلة هي القدرة على الإقناع - وموهبة الكاتب هي أن يملك بصيرة الحبل من قلب الإبرة

موسى إدريس

ولكن ما حدث هو أن العلم كان يهزأ للعادة - حتى إن الأدياء أرادوا أن يحصلوا من أنفسهم علماء - في حين أن الإنسان هو الذي يجب أن يكون المادة الخام للكاتب - بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية - بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات - فمثلا إذا توصل فرويد إلى نظرية لقول إن الجنس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكن أن أكتب رواية التي بها أن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا -

## إدوار الخراط

س من يد اهتمامك بالنس القصص قراءة وكتابة ؟  
ج بدأت أكتب القصة في سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أصغر أبناء قرية جدا

س كم كان عمرك في عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟  
ج عشر سنوات ، وكنت أقيمها بالإسكندرية في حيط العصب ، وكنت ميورا جدا أو متأرجحا بما كان يسمى أيامها «حرب الحبشة» ، وقد كنت من غير صحفى في جريدة أو في مجلة ، ربما كنت «مجلة» ، «المطالع» لصورة ، أو «النصور» أو شيئا من هذا القبيل ، كنت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبلى بخارب فوق الجبال ، وأسلط طائرة وحملت في جاذبة مطيعة .. هل كان ذلك نوعا من قصص المفامرات ؟

س كانت مريحا من قصص المفامرة والوطنية والمناخ عن الوطن والنفس ..  
ج وأظرف ما ذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن في قرايم فعل من أقرها ؟ لم أقرأ على أنى ، وقد تصورت أنها قصة حبسية وتأثرت جدا بدمعيت عيناها ، فقلت لها إني أنا الذى أكتب الحكاية

س ولكن ما الذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الأخبار التى كانت تنشر  
س ثم الإحساس بالقاتل بين الشعب المصرى والحشى ومقاوميتها للإنجليز  
وطلبيان ؟

ج من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ما جذب انتباهي في ذلك الوقت ..  
ولكن ما ذكره أنى في عام ١٩٣٥ كنت في السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية

س ماذا كنت تقرأ في هذه المرحلة ؟  
ج أيام طه حسين قرأنا في ذلك الوقت ..

س هل كان هناك روايات قريبة إلى حسنا من نوع القصة التى كتبها  
مفامرات وطنية

ج طبعاً ، كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كنا في المفامرات وقد كانت قرائل الأولى القوية والإنجيل . وكان عندما نولاب صغير مقفول ، ولأنه كان مقفولا كان يمل بالنسبة في سحرا وجاذبية . فنتحه سرا فوجدناه مليا يكتب كانت نحى انما في نوى قبا بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات في الادب العربى القديم . هذه الآباء البسوعيون في بيروت . فيه من بين قبية وابن المقفع والمناظر وكلية ودعة وشعر كثير . وهي مختارات كانت مقروءة على الطلبة في المدارس الثانوية . وقد كان هذا الكتاب يمل سحرا بالنسبة لى

س وكان من بين الكتب «كلية ودعة» . وكان هناك كتاب اسمه الادب والدين  
ج عبد الحميد انصريين . الله مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى سبع سنوات . فكان له تأثير في تشكيل وجداني . وأشياء اخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الترانيم . ثم قرأت بعد ذلك دوكامبول وغيره . وكنت شديد الهم للقراءة

س ولكن ماذا عن الكتابة ؟  
ج تركت القصص لفترة وكنت الشعر . ثم تطورت كتابي بما كان يطلق عليه محارا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى . وكان هذا

واتا في السنة الثالثة في المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره احد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لأن كنت في هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت عميقة بأبو اللو .. وقد كان ناجى وعلى محمود طه من احبائى ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم اشياء عن كبرياء وفيها دريوس والشيطان والملائكة .. خلطت عن اليونانى والمسيحى . واشياء عن الموت والحب والالم وغير ذلك

س وأدب فقد قرأت التراث اليونانى ؟  
ج قرأت الإلياذة الى ترجمتها الجستانى شعرا .. وبدأت احفظ اسطر هزلاء الألفه . وعرفهم . وسمعت لهم قرايمس حدث فيها كل إله ووظيفته وعلاقته كل منهم بالآخر . وهذا يونانى وهذا مقابله المترجم .. ومن الشعر المنثور ، بدأت كتابة قصص اشد ما تكون بالشعر المنثور . فتجد اشياء بعنوان «الميس» و «الاولان» و «الحريق» وكانت هذه الكتابات رومانسية وفيها كثير من التعليل . ويمل في انى عاين ليلة وطعها . او بين سنة وامرى . وجدت نفسى اكتب كتابة لا اسميل بها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. واول قصة كتبها كانت في نفس السنة

س ومن اين يبع الإبداع عندك ؟  
ج لا استطع ان اجيبك عن هذا السؤال ، لأن ذلك مستحيل .. وسأزعم

ان ما قوله ليس إجابة عن هذا السؤال ، فإذا يمكن ان أقول لك عن حى ابوه صعيدى . هاجر من أعصم م اليوم إلى الإسكندرية .. ابوه اكبر سنا من والدته بحوالى عشرين سنة .. نزل في حيط العصب . وهو حى شمس فيه تركيز كثيف . وفيه في نفس الوقت مسجد سيدى كرم . الذى يهتمون جدا بدكوى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولد دورا مهما في طفولاي بما كان يجرى فيه من احتفالات المزيين والدراريش والحليفة وكل هذه الأشياء . وقلبت الظروف هذا الأب التاجع إلى حد كبير إلى ضيق شديد . فعمل كتابا عنه جمل كادوا .. من قبل - وملايه . وأخذنا ننقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص . وهربا من نولج الحجز على مقفولات البيت وترتب على ذلك أن انتقنا إلى حى عرم بعد . ثم عندما مرة أخرى إلى حى راجب . في ملارة التى تظهر في أعمال كثيرة مثل «على الحافة» أو «قيل البقوط» . وهذه الملارة هى التى بدأت أقرأ فيها كينس وشيللى وغيرهما . ولقد كانت تجربة القراءة والتربية السنية والمؤثرات الدينية في المدرسة وغيرها . كل هذه العوامل اجعلت في نفسى تألرا والى أن هذا شىء

س هل هذه محاولة لتصوير المصير الذى يبع منه الإبداع الادبى عندك ؟  
ج طبعاً ليست هذه المحاولة تصويرا لهذا السؤال ، لأنه من الممكن جدا ان يحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون ان تزدى به إلى الإبداع الادبى

س نعم فأنا .. من أين يبع الإبداع القصصى في تصورك . وهل هو يبع  
س من مجرد التطور من النص إلى الشعر العمودى المقفى فالشعر المرسل الرومانسى فالشعر المنثور فالشعر القصصى فانقصه مرة اخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره في أصول الثقافة الأولى لشكرة . ثم أنه كان محاولة لاصطياد معنى او خلاصة معنى مجموعة التجارب دنيائية التى عشنا . تجربته الصائمه



المالبة والاجتماعية وحضور الموت المستمر - والتجربة الدينية ، وانعام  
الآخريين بك ، والإحساس المبكر بالحس وبالعلاقة الخاصة الروحية  
... لا يبع

ج أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أقوى أن أفهمها فقد كان أي قصاصا من  
الطراز الذي لا يبارى ، كان يحكي لنا حكايات مغامراته فهم أن كان يحمل  
صراخا في القرى البعيدة بأصم وهو يجمع مال الحكومة - وما يصاحبه من  
مغامرات مع اللصوص والناشر والفلاحين والعمد - ويحكي كيف قامت  
الحرب العالمية الأولى - والحديث بين غليوم والإمبراطور نيولا في شكل  
حوار كما لو كان حاضرا ذلك لشهد .. الخ

س هل سمعت شعرا من شعراء الرابطة ؟

ج لا - أبدا

س ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

ج نعم ، ولكني لم أحضر شعراء الرواية

س هل تصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟

ج بلا شك

س ريد أن أسأل عن علاقة من القصة عندك الذي يظن فكتيون أنه مغامرة  
مبكرة في الشكل ، ومع مختلف عما كان سندا ، فعندما كتبت المحيطان  
العالية بدأت تكتب في الأربعينيات - ونشرتها في عام 1958 - ولكن  
الكتابة النهائية لها ربما كانت قبل سنة 1958 و سنة 1958

ج : الجزء الذي فيه مغامرة وتجديد كان في أوائل الخمسينيات وقد كانت  
محيطان عالية ، أول مغامرة فيها هذا الأسلوب ، وقبل ذلك تكاد القصص  
تدور من الشكل التقليدي ، و - محيطان عالية - فيها قصتان مهمتان يمكن  
قسم قبل الخمسينيات وقسم في الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذي كان فيه  
مغامرة وإحراق ، وفي الأربعينيات كتبت مثلا قصصا أخرى - ولغة  
والشيخ عيسى ، وربما أكون قد أعدت بعض بعض الأشياء - ولكنها كانت  
تقليدية تقريبا ، مع أن الرواية - فيها أنظر - كانت مختلفة والمصير أيضا .

س وصلت إلى استنتاج لا أدري ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت  
إلى الشكل في - محيطان عالية - وحديث تطور كبير في - سماعات الكبرياء -  
على طراز الذي أرى فيها ، وهذا الشكل ابتكرته أنت - وفيها أنظر لم  
نكس قد قرأت من نيلز الواسي - لا جويس ولا بروس ولا جيرارد -  
ج حتى الآن لم أقرأ بروس كاملا ، وهذا اعتراف عظيم ربما قرأت منه  
أجزاء فقط . وقد قرأته متفهما ، ولكني قرأت جويس ، لما دخلت فقد قرأته في  
الفترة الأولى سنة 1943 أو سنة 1944 ولم أكن أعلم أنهم ثلاثة فؤاده .

س في تصوري أن الشكل التجديدي الذي وصلت إليه في - محيطان عالية -  
كان من ابتكارك ، وفي تصوري أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه  
التجارب : الأدبية ، والتجارب الخيالية بشكل أساسي

ج : مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل في الأعمال السريالية ومن المحتمل جدا أن  
يكون القاصي السريالية - سواء في الفن التشكيلي أو في الشعر هو العامل  
وراء ما سميه الابتكار في الشكل

س هل هناك علاقة بين الرؤية السريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟  
ج طبعوهناك تصور أيضا أن السريالية تجربة صوفية - حتى في الفن  
التشكيلي

س كنت في جرمرك رومانتيكي .

ج على العكس ، فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى . وقد يبدو أن قولي  
هذا فيه شيء من السخرية والتحكم الضمني فها هو الجوهر الرومانتيكي أو  
وضعه في حالة من التوازن أو التعادل - لأن إحساسنا دائما هو أننا لا نصل  
من الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية رومانتيكية ، بل قضية  
العاطفة المفرقة التي أشرقت معرضا لها ، فليس هندي متاحة لإحصاء إن  
الواقع صلب وحش ووحده ، ولا يبقى أبدا أن يخلل لذه عن هذا

الواقع ومعنى هذا الترخ عن العلاقة بين الإحراق في العاطفة والجوهر الآخر  
أليس الرومانتيكية هي القوى للشوب ؟ ولكن المهم هو أن نضع في إطارها  
الحقيقي ، أو الواسي ، أو المتوازن .

س هل هذا صرخ من الخوف من الحرية ؟ لأنك إذا أسرفت في الواقعية أو  
استلمت لها ...

ج الخوف من الحرية قائم على الدوام ، لأن الحرية محقة ، وليس هذا الخوف  
الشوب من مصير في النهاية إلا الحرية ، إلا في لحظات قليلة ومارة  
وساطعة ، وهذه إما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة ، فالق هو  
الحل . ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتب ، مثل غير هنري ، يتحقق أيضا في  
لحظات نادرة ، وقليلة . فكل مستوى أربعين عاما من العمل بالنسبة لي ماذا  
عملت ؟ القليل جدا .. وهذا صحيح .. فالقن هو الحل ولكن هناك فترة  
طويلة جدا من الانتظار ، ولعلنا الصاعدة غير المكتوبة ، التي لم تتحقق  
لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات المبهمة

س أود أن نتكلم الآن عن الشخصيات - أمانتا الآن روية لك هي - رامة  
والتي ، ونحن نتكلم عن الفن الروائي - ولكن في الغالب نتكلم عن الفن  
القصصي بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء  
- ميخائيل - عينا على وجه التحديد ؟ هل هو مريج من القديس والملائكة  
ميخائيل ومنك ؟

ج هذا سؤال مذكور يمر أن يكون فيه شيء من - ولكني أؤمن أن ليس فيه  
شيء من الملائكة ميخائيل ، وأنه ليس أنا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك  
تطابق بين ميخائيل وكاتب الرواية . وهناك موافق وقضايا بلوط ميخائيل  
ليس كاتب الرواية مستعدا لأن يوقع عليها . ولكن بالطبع هناك جانب كبير  
من كاتب الرواية في ميخائيل ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميخائيل على  
أنه جزء منقطع من الكاتب ومضاف إليه ، ومذحوب به إلى حدود لم يستطيع  
الكاتب لو لا يستطيع ، أو لا يميل أن يذهب إليها ، ويعتبره جزءا مقطوعا  
فهر جزء لا قص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه جزء مضاف إليه .

س من أين جاءت الإضافة ؟  
ج بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات في المكاتب لم تتحقق ،  
ولا يمكن أن تتحقق ، في الواقع ، ولكن يمكن أن نذهب وننتج في  
الرواية .. هذه هي الإضافة . أما الانعكاس فهو في أن هناك جوانب من  
الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا في ميخائيل بضرورة التركيب  
الفنية في الرواية . والإضافة هي أنه ليس هناك تطابق - ولكن هناك نوعان  
المخرج والتجاوز والفصل بين المؤلف والبطل

س لقد أطلق ميخائيل على رامة أسماء كثيرة جدا في الرواية . سماها إيريس ،  
وسماها ديجينير ، وسماها السيدة ويب ، وسماها أم الأنور .. وأسماء كثيرة  
أخرى ؟

ج كان هذا معنى الرواية وفيها تصور أنه كان يجمع بشكل كامل للفرد من  
خلال الطرق الفنية المختلفة ، ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة - بين  
شيتين : بين شخصية روائية معجسة وفيها الاهتمامات والظروف والملازمات  
الحية ، ولا فريد أن أقول الواقعية ، بحيث تصبح شخصية روائية كاملة  
وحقيقية . وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال اشرت إليها الرواية في  
هذه الأسماء المختلفة ، من إيريس إلى هنريوت . ومن الأنبا إلى الصبراء  
مريم . ومن السيدة ويب إلى أرض مصر ، ومن أول الحقيقة وجوهر الأولة  
إلى مطلق المعرفة والآخر الذي هو جزء لا ينفصا من الذات . كل هذه الظلال  
أو الترتيبات طرقت أن الرواية تتغل أو تخلق فوحدها هذه الشخصية التي  
عيش الآن في واقع المجتمع المصري ، الذي يشارك في الأحداث السياسية  
والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التي يمر بها أي شخص في علاقته بأي  
امرأة الآن وهنا

س : يلاحظ أن لغة الرواية - سواء كانت على السرد أو على لسان رامة أو على  
لسان ميخائيل تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميخائيل

مثلا - لما نزلت ؟

ج - لا اظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة لبداهة بعض القراء للتشويق ولتعة رامة في أحيان كثيرة - ولا أقصد اللغة بفهوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة - لغة المرأة الواقعية التي تعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التي تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يتاجبها لم يتحدث إليها راما بيرة رومانتيكية أو بشطحات أو بصيحات شاعرية . كانت رامة أساسا هي التي ترحبه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسيا هي التي تقيده بل محده أيضا . وإذا فهدا للمعنى هناك خلاف . حقا كان ميخائيل يعود فيمقل على الشطحات الرومانتيكية بلهجة سخرية وسهيم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من متعلق مرارة الإحباط والبأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وما في بيرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشاعرية

س - ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد .

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد مزجه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس . وهو ملتبس . ولما سمنا أن لسائل : هل يمكن باستخدام تسبيح واحد أو متقارب أو متاهم من الكلمات والأساليب المعروفة نقل أو خلق أحوال مختلفة من التواضع والتعجب ؟ . أنا أزعهم أن هذا يمكن وهذا هو الدليل الذي سقته بشهد على ذلك

س - هذا المصطلح معاصر . ونعني أن نكون قد استخدمنا لغة كبرى النظرى للمسألة .

ج : هو طبعيا تيرين ، ولابد أن يكون تيرين نظريا لا حقا على الفصل الروائي . هذه الملاحظة لم تكن مطروحة في نفس هذه كتابة الرواية ولكنها عمل في مستوى آخر

س - ولكن النفسية في رامة والتعبير مختلفة شيئا ما . لأن وحدة اللغة أو وحدة التسبيح المعنى عند الشخصيتين من الممكن أن توحى بأن الشخصيتين مجرد انعكاس لدمع المؤلف

ج - وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك أسهل من استحداث تعين أو ثلاث . ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وفورية تكاد تكون فنية . هل سمعت الرواية في الوصول إلى الهدف من استحداث تعين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم في طريقة تعبير واحدة أقول المعنيين . وأتعلق شخصيتين أو أكثر .

س : إن هذا يشودنا إلى الفن التشكيلي . فالرسم الذي يرسم على سطح واحد له بعدان الثاني فقط . ولكنه يمثل شيئا ما بالبعد الثالث .

ج - وأحيانا بالبعد كل الأبعاد في الفن السينمائي . وهذا هو الذي حدث في هذه الرواية : اختلاط الأبعاد وتمزجها بحيث لا يكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر وهذا ما نجده في اختلاط الأرومة واختلاط الأمكنة . فالحال ليس مكانا واحدا بالقطع

في الرواية عشرات الأمكنة .

س - أقصد في لحظة نفسية واحدة ، وفي وصف لمكان واحد . هناك - إذا صح التعبير - تراكيب الأمكنة فالنفسية التي أتت ذات مرة . هل هذه الكيفية في الإسكتندرية لم في روما ؟ الجواب عنها هي في المكانين . بل في أكثر من مكانين أيضا . وقد أشار بمر القريب إلى ما يمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهي أن وضع الواقع والتذكيرات والأحلام في مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير نقطة انصهار واحدة حيث يكون الواقع هو نفسه الرهم . بحيث تتقلى الحدود والحواس التي اظن أنها ليست في الواقع . وليست حقيقية بين المستويات الثلاثة . لأن هذه المستويات في مستوى معاني إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والرهم والفكرة . والحيل والامية والإحباط . كيانا واحدا أو عجيبة واحدة وأظن أن هذا ما حاولته الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكل . أو على مستوى ما نقله اللغة من داخلي . أو نقله على المستويين اللذين نحاول اللغة للتعبير عنها

س - سعي ذلك أن اللغة في الرواية . أو الرواية نفسها . لا تنقل معرفة ؟ لا أظن أن هناك معرفة إلا بهذا المعنى . أعني للمعرفة الشاملة هل يمكن تسميتها « المعرفة الشاعرية » ؟

ج - بل « المعرفة النفسية » وإذا زاد الطموح أمكن للمرء أن يقول « المعرفة » وحسب . لأن المعرفة هي إذا كانت فلسفية فهي أقل من « المعرفة » بشكلها العام . والتي تعرض حقا لمشكل فلسفية . ما الإنسان ؟ ماذا يولد وماذا يموت ؟ كيف يحب وماذا يحب ؟ وماذا نعال ؟ ما الألم ؟ وما الوحدة ؟ ما الصداقة في هذا الكون ؟ وما الصداقة في هذا المجتمع ؟ وسجينا بحر العدل . وبحر الحرية .. كيف نهش وكيف يموت ؟ بهذا الوضع الفردي يبدو أن هذه القضايا فلسفية . ولكن هذه هي القضايا المعرفية . كيف تصل إلى أن نواصل أحدها مع الآخر في هذه الحقبة الاجتماعية الإنسانية المشتركة بشكل لا يعرنا فقط عنها . بل يعرفنا بها ؟ فإين هذه المصوم من قضايا كتابنا ؟ وكيف بدأ أولها ؟ هذا هو السؤال .

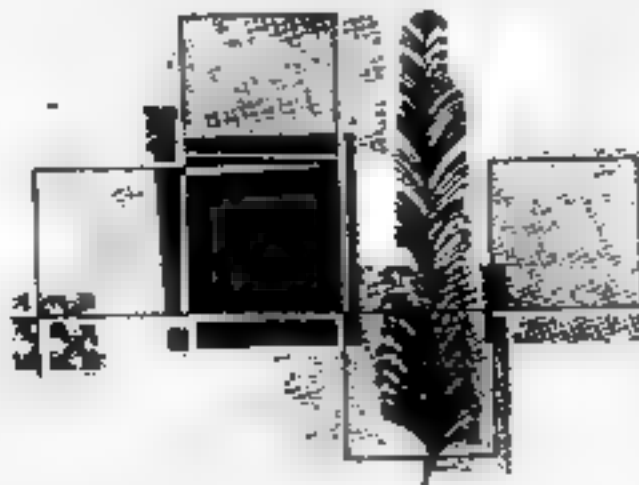
س - وأنت لم تشغل نفسك الآن ؟

ج - الآن أكتب رواية جديدة . وأنا بفضلي الآن شيئا : إعادة كتابة رامة وتكليفها . وإعادة كتابتها أيضا كما لو كانت هي مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أفهم . وفي نفس الوقت أيضا إعادة كتابه « استناقات العشق والصباح » .

س - ولكني ربما أستطيع إلى حد ما أن أتحيل ماذا سيحدث في رامة . وفي هذه المرة ستكون رامة هي الأساس . وليس ميخائيل

ج - ربما لا .. ربما كان التعيين أو الخلفية التي تتحرك فيها رامة والتعبير . ولكن معاني ليست أدري

إدوار الخراط



# الروائع الأدبية

محررة نقدية  
د. الأرمين وهونارا  
مؤتمرات أدبية :

الظاهر وطار والرواية الخزالية  
اللقطة الزمن : قاعة المفوض  
رواية كشتنغ والسيرة الذاتية  
المصار

تصوير من التراب والماء والشمس  
الرؤية الأسطورية في «فساد الأمكنة»  
ألف ليلة وليلة : تحليل بنيوي  
• الدوريات الأجنبية :

١ - الدوريات الإنجليزية

(أ) القصص والتاريخ

(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده

٢ - الدوريات الفرنسية

(أ) حوار مع ميشيل فوكو

(ب) حوار مع جارسيا ماركيز

• رسائل جامعية

• مناقشات

١ - ملاحظات قارئ

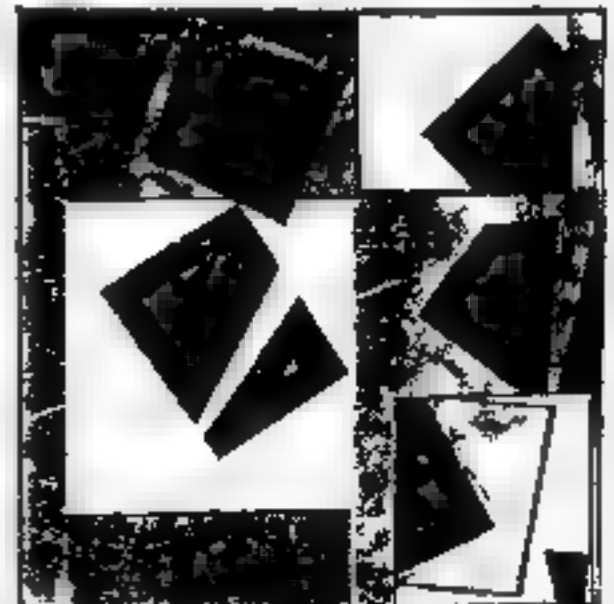
٢ - مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

• البيولوجيا

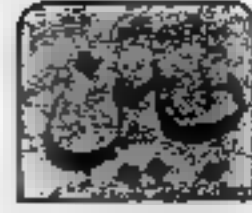
تجيب محفوظ في الإنجليزية

بيولوجيا الرواية المصرية

بيولوجيا الرواية السورية



# الارض ضلّال



## فوق سماءنا



### مقدمة

هذه الدراسة لا تهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرفاوى ورواية «فونيتارا» للكاتب الإيطالي سيلوى . بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للفهم الأدبي ولا تتعدى مهبها محمداً لا تخرج عنه . وإنما تعتمد على النص بالدرجة الأولى

السؤال الأساسي والمطروح هو لماذا تدخل هذه الدراسة في إطار المدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية

عباس أحمد لبیب

### التسميات

١ - عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوي والمقارن بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالي . فالشرفاوى تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية

٢ - لا تدعى هذه الدراسة سبب الكشف عن تأثير الشرفاوى «فونيتارا» ولا تتعلق بأبحاث السببية ، وإن كان من الضروري لتعديد موقعها معرفة أنها كتبت أساساً كباحث قدم لإكمال كتابات منسوبة إلى المهديّة للأجسبر . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤

وتتمثل جواب التحليل بما يلي

١ - الوحدات الوظيفية وحركة الرواية

٢ - تركيز القوي

(أ) الملامح

(ب) الفعل ورد الفعل

(ج) حركة المصوغ

(د) ميلو إيجاه السؤال : ما العمل ؟

٣ - بناء الحكى

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصية ومساها

ولقد أثرت عامداً ألا أبدأ الدراسة بمقدمة

ومصطلح كامل ميب هو أول من ترجم فونيتارا إلى العربية في ١٩٤٦ م

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتقاضى كثيراً عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونيتارا لتتبع على جود الطبعة الإنجليزية

٣ - نحة تشابه واضح بين العملين ، لكن نحة اختلاف أيضاً بين العملين يرجع إلى حس الشرفاوى التاريخي والفني إذ تلمس

(أ) الفارق بين أطراف الصراع في القرية المصرية وأطراف الصراع في قرية إيطالية . ولا نزعهم بذلك ما يرميه البعض من اختلاف ، بل فقط تشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعة

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يستند لها وبين معركة ضد نظام حكم عندما تتعارض مع مصلحة الفلاحين

ولعل الشرفاوى قد تجاوز أحياناً الحفظة التاريخية كما يدعي د . عبد المحسن بدر<sup>(١)</sup> لكننا لا نهم بهذا قدر ما نهم بالتوظيف الفني .

سبب نقطة أخيرة وهي طبيعة مسح التحليل الذي اتبعه في التعامل مع العملين

١ - انطلقت أساساً من النص ، بعداً عن أي تصانيف مسقة وإن لمعدت بالطبع من مثل تلك

١ - إن كلا العملين يتجه إلى الأرض . ليس من رواية العودة إلى أصبح - كما فعل الرومانسية وإن بقيت صورة (الأرض - الأم) بل من روايتين

(أ) الرغبة في إبراز رؤية واقعية للقرية . وهو أمر من كلا الكاتبين عدم وجوده في الأدب السابق عليها إذ يُعرض سيلوى بالصورة التي رسمها الأدب من جنوب إيطاليا كما يُعرض الشرفاوى بقرية ريب التي لا تمثل قريته<sup>(٢)</sup>

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض و مواجهة حكم ديكتاتوري يطمس كل شيء ويرسها كان الفسك بالأرض معابلاً قسماً لمحاولة الطمس

٢ - لكن ما سبق لم يكن ليكني - وإلا لكان عينا أن ندرس في مجال الأدب المقارن كل روايات واقعة التي تحدثت عن الأرض وما أكثره باختلاف مناسباتها - بدون الخزم بحاجب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من المدرس المدقق للروايتين خاصة مع اعتراف الشرفاوى بهذا<sup>(٣)</sup> كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثير الذي كان طبيعياً لأسباب عدة

(أ) استند الشرفاوى كثيراً من تكوينه الفكري المأسر من النشاط النضالي لا سيما بالانتماء الديمقراطي الذي تكون في ١٩٣٩ وصار مجموعة من الإيطاليين مناضلين للفاشية<sup>(٤)</sup>

(ب) اشتراك الشرفاوى في نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التي كان مصطفى كامل ميسب من مؤسسيها ،





## (أ) القتل و الوحدات

٢ الأرض	فونبارا
١ محي رجال المساحة على ذواجة	محي الفارس يهتو على ذواحه
٢ التوقيع على الفاس يكتبه محمود به للحكومة	التوقيع على الفاس يكتبه المسؤولون للحكومة
٣ إقصاء دورة الري	تحويل أخرى
٤ ذهب محمد أفندي إلى المدينة لقابلة المسؤولين	ذهب النساء إلى المدينة لقابلة الأمور
ذهب النساء إلى المدينة . مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث على	ذهب النساء إلى الأمور بالمقارب . مظاهرة إلقاء الطوب (
٥ نزاع الرجال بسبب الري	نزاع الرجال بسبب الري
٦ حديث الشيخ الشاوي عن أن عصيان الفلاحين لله قد سبب لها حذر . والله قادر على أن يحيي الأرض ..	حديث دون أنها كبر وكلامه عن الظاول الشيطان لا حل للقرية سوى الصبر
٧ تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب لالون الهجرة الحديد
٨ ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات ( ذباب قبل لمره بحضرة ) ممارسة وصفة ممارسة الجنس مع طفل ( الراوي )	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات ممارسات مارينا ممارسة فظيحا الجنس مع بيراردو - الانهصاف
٩ استغلال الزوراء	استغلال الزوراء (عزلة الجبال) - معرفة حل مشكلة لأراضي فرنشيس (لوزج الأراضي على القادريين)
١٠ دس حديد الزراعة مع وجود خطر مسلح	احتراف سوز لدرعي الخالص بالمقارب مع وجود حارس مسلح نصود (الشيطان)
١١ محي للحيانة	وصول الفاشست
١٢ ضرب المجاعة لجنل الحكومة (شيخ الحفر)	ضرب الفاشست لجنل الله (توبيلير)
١٣ رفع عبد المادي كالحكومة (وحدة إشرية)	رفع بيراردو لمره الحيشي (وحدة إشرية)
١٤ في السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من المناقشة مع التجزير	في السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من المناقشة مع الرجل المجهول
١٥ إلقاء القبض على أبو مويلم والرجال بسبب وشاية المملة	القبض على بيراردو وابن الراوي والرجل المجهول لوجود مشورات
١٦ إرسال محمد أفندي بوقيات لصاحب المزارعة	طبع الفلاحين «جريدة للفلاحين» ماذا نفعل ؟



٩ - تماثل خدعة شق الطريق مع «خدعة»  
«تحويل أخرى» من ناحية

(أ) الزورة - عصر الخديعة (الافلاس  
المقدم)

(ب) الخدع - خدعة الباث أو المقاول  
(ج) الادعاء - خدعة أمالي القرية أو مصلحة  
القرية

الزراعية تفتح الباب أمام المدينة  
الأرض للقادريين على زراعتها

لا أن تحة نوابي للحدود في فونبارا على يد المحامي  
دون شيركوسترا «صديق الشعب» وهي اتفاق  
هذه للمقاول وبها ذلاء للقرية ثم اتفاق أن يعود المياه  
كاملة للقرية بعد عشر سحب خمسة لاحتواء عصب  
القرية استغلالا لجهل الفلاحين . وعدم فهمهم لهذه  
الأحاجي التي تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه  
الحيل أو الخدع تدور حول الخدعة الخريبية وهي  
بحرير أخرى

٧ - تماثل عصب لأرض التي أصبح سبب  
الزراعية في «أرض» مع عصب «أرضي فونشيو التي  
طمخ القرية في تمكنها بدلا من العمل فيها كآحرار  
وإذا كان صباغ لأرض بعد «عصا» للملك في رواية  
الشرقاوي فإن محارفة الفلاحين - في فونبارا - تعد  
«مطلعا» إلى الملك

## (٢) دور الوحدات الوظيفية

١- في الأرض يبدو انفاص دورة الري وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى

(أ) كتابة رجال الحكومة لأسماء بعض الرجال  
(ب) كتابة خريطة أو بمعنى أدق جميع الأختام  
ليكتب محمود بيه الخريطة التي كانت مبنية في  
خندقه «شق الطريق الزراعي» ثم وضعت في  
كوتها وحدة وظيفية فاعلة في حركة الرواية بها  
نظير قصه ثلاث هي محور حركة الرواية في  
قوتها

٢- في قوتها عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية  
الكشف عن طريق اتصال أو أحداث تؤدي إلى توتر  
جديد مثل

- عودة رجل بابا ريسو للقرية — أخبار بتحويل  
بهرى
- حضور سكاربوني لمصلحة القضاة — نصار بالثورة  
في سولوا
- هي محصل المدينة — أخبار بالأوامر الجديدة  
حظر التجول — منع المناقشة في المدينة
- كشف لكتابة المفارص بغير تقارير ضد أمالي  
قوتها
- دهاب النساء إلى المدينة — كشف أمر  
الانفاس

- دهاب الفلاحين لرؤية افتتاح البهرى الجديد —  
كشف أمر الانفاص — إلقاء للمقاول و — للقرية  
أما في الأرض فالإبلاغ أو الكشف في الغالب يتم  
قولا عن طريق حديث البعض ويؤدي إلى  
حديث تناقله القرية مثل :

- لقاء عبد الهادي مع رجال المساحة في القوت
- إغادي انفاص الدورة — القرية تتحدث عما فعله  
عبد الهادي مع رجال المساحة
- القرية تتحدث — القوت كتابة اسم عبد الهادي  
وابو مويلم — القرية تتحدث
- الشيخ الشاوي — القويود مقتل خصرة وانها  
عنواي — القرية تتحدث
- قادم من المركز — القويود الإفراج عن  
الرجال — القرية تتحدث
- شيخ البه في البهرى — القويود عي المساعدة —  
القرية تتحدث
- القرية تتحدث — القويود ضرب الشاويش  
عبد الله القاسم — القرية تتحدث

٣- إن تسلسل الوحدات الوظيفية في قوتها  
بمثل خطا تتصاعد فيه مواقف السلطة كما تتصاعد فيه  
حركة الجاهل ويبلور وعيا شبا حيث يبدأ عند  
الشرقاوي بمثل هذا التسلسل دائره يعرغها كثيرا من  
أي مصور حقيقة لوحدها فيها ، فطعن الحسكان  
بمواقفه صمغيه من شيخ الحمر بل بإيعاز منه وومي

حفيد الزراعية كان باحاث مع عبد الحادي الحمر على  
تصبح النوم

كما يسمى إليها كثيرا تعليقات الشرقاوي العربية  
والفاخرة وهي أمر من أمرى

١- وظلت القرية تتحدث النساء  
يحدثن عما فعله عبد الهادي مع رجال  
المساحة ما حدث عند الري ضرب  
الشاويش عبد الله الشيخ الحمر روى حفيد  
الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله عبد  
للمأمور إلح

٢- أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله  
يعرفون أن العمدة دليل محمود بيه وأن محمود  
بيه وأن حزب الشعب ويرغم تناقص هذه  
التعليقات الواضح مع للواقف التي يحاول الشرقاوي  
أن يرميها فهو يقول «ونأدى كثير من الجاهلين...  
وأدعهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو مويلم  
عن العمدة بهذا الأسلوب» (٣) . هذا في حين أنه لم  
يحدث هذا بغير هذه النظرة إلى محمود بيه والباقي  
وحزب الشعب (٤) . إلح... ويصبح غريبا أن يعرف  
الفلاحون هذا ثم يطمعون استخدامهم على أوراق  
بعض حسب طلب العمدة... كخريطة بمطاليم  
سيكتبا محمود بيه

٣- إن للفلاحين التفكير الذي تمكنه تلك  
الوحدات الوظيفية في الأرض — على عكس ما  
يذهب الكتبيون — لا يكشف سوى عملية تفرع صوبه  
راد من الجيوب فيفسا أن الشرقاوي جعلها موقوفة بأن  
حزب الشعب هو الحاكم ، كأن المصنع المطبق يمكن  
أن ينتج حكا لا طيعا ، وكأن حزب الولد — أبا  
كانت عميراته وسماته كجنية رطبة — يمكن أن يفسى  
على استغلال الفلاحين . بينا عند سولوا لا يرتبط  
الصراع المطبق بوجود سلطة معينة — رغم الاتفاق مع  
الأرض في رمنية الرواية في فترة حكم ديكتاتوري —  
وإنما يرتبط في الأصل بوجود نظم .. بوجود  
استغلال طبع لم يبدأ منذ تحويل البهرى ، بل كان  
تحويل البهرى فضلا من حصوله الملاحقة

## (ج) دور الوحدات الأخرى في حركة الرواية

ستطرح أيضا تحليل ملاحظتنا في عدة نقاط

١- أن ثمة حركة غير رتيبة في الأرض تمثل تسخلا  
من الترفع بطلخص في جانبين

(أ) أول الرواية لا علاقة له بإطلاقا بحركة  
القرية .. بل تبدو قصه حسب عبد الهادي توصيفة  
معروفة من حركة القرية تماما لا يربطها بها سوى أنها  
علاقة حسب ، ولابد أن يكون في الرواية علاقة  
حسب . ١

والشرقاوي بين ثنائ الرواية سوسل مع عبد  
الهادي ثم بعد صفحة أو صفحتين بل أكثر حين  
يأتي بمجلته النقدية «غير أنه في تلك الأيام كانت  
القرية لا تستطيع أن تفكر في شيء غير الله الذي معه  
الحكومة» غير أن عبد الهادي لم يكر قلبه فربما  
كما... إلح

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض  
ليبدو حركة من أجل الدستور والوحد ويصبح طيعا  
بذلك أن يتدخل الشرقاوي بحسب مختلفة يربها بان  
الشعب يعرف هذا كله . وبحث في أحداث الرواية  
فلا يجد ما يدل على مثل هذه المعرفة . بل يجد ما يدل  
على نقصها... وكان طيعا ، إذن ، أن تصبح  
شخصيات كشخصية الهامي وعبيب البون مجرد متابع  
وفدية

٢- يحمل الشرقاوي كثيرا من الأحداث  
والمواقف أكثر مما يحتمل ، كأن هذه هي الثورة وترديد  
القرية لآية «وانظر إلى حماره» مثل واحد وبسيط .

٣- عند سولوا نجد أن الوحدات غير الوظيفية  
لا تطف ثانية ولا تمثل تكرارا وإنما يسهم بوصرح في  
بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة  
على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التلويح  
والتمثيل في الحركة ، وبالتالي لا تبدو علاقة الحب  
بين بهرادو وألفيرا مفصلة عن نوازع الشخصية وعن  
حركة الواقع بل تمثل كل وحدة خطوة تركية

٤- ليس ثمة وعي مسبق يريد سولوا رصه .  
بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكمهم... يظنون أن  
الملك مارال موجودا... لا يعرفون الأحزاب ولا  
السنابر ولا القوانين

## ٢- قواكم الوحي

عندما نحوض الجاهل صراعها من أجل النزاع  
حقوقها تمنح أول صفحات التجربة الثورية فتراسل  
الصراع تدعم هذه التجربة وتغذي وتجمعها قادرة على  
الاستمرار... من هنا يأتي ما سميه «تراكم الوحي»  
فالجاهل من خلال تجربتها الذاتية — لا من خلال  
للشعبي — محمد من هو عسرها وكيف توجهه

ولأن الشرقاوي بطرح وعيا مسبقا نائبا لأشخاصه  
فإنه يجرّد الشخصيات إلى حد ما من البهرى ليردى أو  
تطية الشخصية كما يجرّد الأحداث من دلالتها

## (أ) الخدعة

وتمثل في تلك الخريطة التي يكتبها محمود بيه  
باسم القرية لطلب شق طريق ردمي وسوسو  
مستولية القرية في خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوي  
أن لحوة القرية للعمدة ومحمود بيه قد تم ، رغم

١- حديث عبد الهادي «وحالتك لا تحزن» د



من يوم الوزارة دي عاجت . ونشبهت تحت معدن هو  
وحال الباشا . يا جديع دي الحكومة حكومتهم  
والكلية كلهم . والباشا في حزب الشعب اللي  
ماسك البر وخارجه بولعة <sup>(١)</sup>

٢ - معرفة أن من سيأخذ الماء هو الباشا لري  
أرضه الجديدة التي اشترها <sup>(٢)</sup>

٣ - معرفة الفلاحين رغبة الباشا في شق طريق  
يوصل إلى قصره . ومنذ جاءت حكومة حزب  
الشعب أصبح الباشا نالبا . وهم يعرفون بتجاربه أن  
حكومات التي تقبل تعتمد في الانتخابات على  
رجال المركز وأصوات الموقر والثاني وتفضل عمدة  
من قرية أو شيخ خضراء من أخرى ، وتفضل مشرعا  
ومعبرا من هناك . هذه الحكومات هي التي سمح  
الباشا كل ما يريد <sup>(٣)</sup>

٤ - محمود به منذ جاءت الحكومة الجديدة  
يصرب الفلاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يرويه  
من أهل القرى المحاورة إلى المركز ليسوق العدا  
كان الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد  
شرح به بناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منه انه  
هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعي  
الذي يريدوه وأن يترع لأجل هذا الطريق ما بق له  
من الأرض . الأرض التي هي حده كل الأسر  
والبيوت وكل المد <sup>(٤)</sup>

٥ - الفلاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسمى  
محمود بك في إلقاء قرار الخدمة التي صدر لفائدة  
أرض الباشا . والفلاحون يعرفون أن العمدة هو رجل  
محمود به وحزب الشعب <sup>(٥)</sup>

أما في في هوننا ، الخليفة كل الخشية من صراف  
جديعه . بدأ وصموا أصابعهم على الاتهام الذي  
مقدمه بلبو عندما أكد له أن الأمر أن يكلفهم  
صربية جديدة . ليس ثمة وهي صير . فرصد  
لوصول الخلافة التي عاشوها وعانوها من  
لاستغلال الطب لم يكن في صورته صدق ما جرى  
أما أصيهم ، ظنوا أن في الأمر تحفة من أهل المدينة  
للسحرية منهم كما فعلوا من

وعندما ذهب النساء يتأمرس دوى تشركوشترا  
خداهم ثاب في الاتفاق على تقسم المياه . وعندما  
سعى العمل في أخرى الخلد وتوزع القرية محذون  
الأهل بأن هذا الوضع طارئ ولا بد من الإلحاح عشر  
حتى خمسة <sup>(٦)</sup>

## ب) العمل ورد العمل

- الوحدة الوطنية لبلدية

- في غومارا

- الاحتياج في أحياء (ب) مشكلة هي سهل جوسير .

= التنازل ولأمر حتى عد يبرارد

= الأرض للأعيان القاد بر من رابع  
لا حداث السور المقام حروب  
أصغر لمرعى حتى استنور عيب القارب

نزيه زيادة الفلاحين  
مثل فلاحى غومارا  
لبنو  
(حيا المنطقة)

في الأرض

= الأمل والترب (يشتمون التوفيق محمد مدي  
في مصره يشتمون من ممتوت)

١ - عربسة محمود به  
بريب زيادة الفلاحين  
اخت الفلاحون محمود به  
تتمه في حد الأمر

= مشروع الطريق الزراعي لأرض الباشا  
الفاء حفيد الزراعة في اتربة

- الوحدات الوطنية

- في غومارا

دعاء النساء يجب يارب  
عنى العاشق  
ببب حده شجرة  
البناء العمل في حمر اخرى  
لمائة جندى رجال المشيا  
نوة في سولونا  
جميع الفلاحين  
الحاحهم على يبراردو بالنداء  
مقتل يبراردو  
مادا عمل (ما العمل) حريدة للفلاحين

- في الأرض

دعاه محمد أفندي إلى محمود به  
ترحيل أبو سويلد والرجال إلى المركز

محمود النساء على العمدة  
مظاهرة وقدي  
نظمهم في صفوف كمتعدين  
لنو

للمأمور  
أخيه أخيه  
دعية خلاص

مشروع شق الطريق لمرعى

لموت العمدة

دعاء النساء

صرب الفصول محمد أبو سويلد وأخيه

للرجال

دمعة قدم فوت من عين الفصول

برقة محمد أفندي لصاحب المعارضة

فوت القضا وقتلت الحكومة



Fontamara Trans. Gwenda  
Dav da & Eric Mosbacher Penguin  
Books 1942.

وَأَسْتَطِيعُ أَنْ أَرْجِعَ نَائِرَ الشَّرْقَاوِي بِرَحْمَةِ  
مُصْطَفَى كَامِلٍ سَبَبٍ أَوْ بِإِثْرَةِ الْأَعْبَرِيَّةِ أَوْ كَلْبِهِ  
لَعْدَةً لَسَابِ

أولاً الفترة الزمنية . فترجمة مصطفى كامل  
سبب كانت الترجمة الأولى لـ "فونامارا"  
في فترة ذكرى الشرقاوي العكسي  
وهي - كما ذكرنا - فترة كان فيها  
الشرقاوي قريباً من طينة بشر الثقافة  
الحديثة . وكان فيها النشاط المعادي  
للعاشية في مصر بارزاً بل مسوحاً به  
ومن الملاحظ أن الترجمة لم تنبسط  
بإستثناء حدود مصطفى كامل سبب  
للمقدمة

ثانياً قصة بنو جريو أو بطل بورتيا موجودة  
في ترجمة مصطفى كامل سبب ،  
والترجمة للأعبرية ، وهو شخصية يهودية  
قريبة من شخصية شيبان في "الأرض"  
كما سوضح بعد ذلك

### (ب) الزمن

#### ١ - زمن الحكيم ورأس الحدث

زمن الحكيم في الروايتين قال الزمن الحدث ،  
فالشرقاوي يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين  
عرفهم في قرينته عند عشرين عاماً<sup>(١)</sup> . وسيلوي  
يقدم رواية ثلاثة من أهالي فونامارا للأحداث التي  
عاشها القرية عند ما يعرف من عام حتى أيام قليلة  
سابقة على دحاييم للكتاب وحكايم لما حدث .

لذا كان من الطبيعي في الروايتين أن يسود

(أ) استخدام الفعل الماضي وبإستثناء بعض  
جمل الشرقاوي من وهي القرية ، الفلاحون  
يعرفون ، وبإستثناء حديث الكتابين عن علاقته  
الفلاح بأرضه<sup>(٢)</sup> ، يسود الفعل الماضي سبباً شبه  
ثابتاً

(ب) سبب السرد في الروتين وإن كان الوصف  
عند الشرقاوي هو أسلوب تقديم الشخصية واستخدام  
فيه الفعل المضارع أحياناً وبإزواج في سرد  
- ربح الشخصية ووصف حبيب كما سري ذلك - أما  
سليوي فهو يحد من تقديم الشخصيات لا من خلال  
سرد ، على حياة الشخصية وأفعالها والأحداث التي  
تحدثها . بل ، أنه في بعض المقاطع الوصفية  
لشخصياته يستعمل الفعل الماضي مثلاً نصف الفلاح  
- بها كانت لطيفة وبقية متوسطة الحجم ، حدة  
الوجه عذبة - لم يسمي أحد من نصيحك بصوت  
عالي<sup>(٣)</sup>

شخصيات الرواية معها عاش القصة بل شارك  
فيها . ليس متراجماً كراوي الشرقاوي . بل على  
العكس نجد الرجل يشارك في كل الأحداث مما فيها  
طبع الحريفة وورعها أما الإبراهيم شارك بمرادو  
رحلته إلى روما كما شاركه سبب والنحطات القاسية  
قبل مقتله وشاركت الزوجة في أحداث سمر النساء  
إلى المدينة وحتى الفاشستواغتصاب النساء

والملاحظ أن سيلوي يحج بتوزيع الحكيم على  
الرواية الثلاثة في استقصاء كل ما حدث وما جرى ،  
كذلك في إصغاء ذلك الإحساس بالحياة في كل  
أجزاء قصته . فالزوي لم يصف أبداً تحليلاته للأحداث  
بل وقف عند رؤية الشخصيات كما كان في رؤيته  
للأحداث ومرتبه بالشخصيات لم يعتمد على الوصف  
بل اعتمدت على أمثال تلك الشخصية في الأحداث  
التي وقعت لها بإستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو  
غزل صفار الملاك إلى صديق وحديثه عن الأحداث  
المهولة حيث كل شيء يتم باسم القانون<sup>(٤)</sup> ، وباسم  
الملاحين

وقد جمع سيلوي إلى حد كبير في الأجزاء التي  
روىها الزوجة في أن يقدم لنا الأحداث من منظور  
امرأة سببلة - أنيل تلوف النساء ، وماذا يفعل في  
مثل هذه المواقف - ارتفعت الشمس إلى كبد السماء  
وحمر في شروق في السبع بعد رحلت الصوفاء القرية  
كلها - ولحدثت - كسروا - تتأكل الحجر من حارة  
لأخرى . حتى أولئك اللواتي كثر يملن ما يحدث  
بالقول ، أحياناً يكررون ترويض معلوماتهم المرة تلو المرة  
لكل من يمر أمام يوس ومع هذا لم تستطع أي من  
من مكابا ... وحل ذلك تطورت مارتيا بالذهاب  
لأنها تعرف كيف تتحدث مع المسئولين وحدثت مارتيا  
على امرأة أخرى تراسلها أثناء الرحلة - اعتقد أنه من  
الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعاني من الحمل  
هي الأخرى علماً بأنه مضى على زوجها عشر سنوات  
في أمريكا ، وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه  
استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان  
الهميد وهل تسمح بأن تمثل فونامارا في أمريكا هذا ،  
بعض القرية بأسرها ، أرتداد عما مع إسرائيل التام  
عائزنا قلت هذا لزوجتي روما وأنا في حاية  
الانفعال<sup>(٥)</sup>

وقد راجعت أعمال الحكيم في فونامارا في ثلاث  
رحلات عربية وترجمة الأعبرية في نسخة نشرت  
للجيش الأعبري في مصر - وعدد الترجمات هي

١ - فونامارا - تعريب الأستاذ مصطفى كامل  
سب - لا تأريخ للطبعة - لا دار للنشر - المقدمة  
مؤرخة في أكتوبر ١٩٤١

٢ - فونامارا - ترجمة كامل صلب - ١٩٦٧ -  
سلسلة الأنث كتاب

٣ - فونامارا - ترجمة حسني الشاعري ١٩٦٣ -  
دار نطليعة



في الفصل الحادي والعشرين ينقل الراوي لنا  
ما سمعه فهو لم يكن بالقرية ذلك اليوم ، إذ كان في  
عاصمة لإقليم بل في اليوم التالي أيضاً كان عند طبيب  
الميون مع أبيه وبهايش الراوي في هذا الفصل وفي  
الفصل الثاني والعشرين (الأخير) مشادة الشيخ  
يوسف وعنوان عهد الحادي بسبب تغير الشيخ  
يوسف لموقفه ورضاه بالزوي الذي جاءه من البيع  
بما في الزمنية ، ومحاولة أبي سويلم جمع القطر ،  
وعندما عهد الحادي والرجال مع مقال الأثبات وحتى  
الوصول والحدود الثلاثة .. والقبض على الرجال  
وحبسهم في حجرة التليود .. وقبل سمره يعلم من  
عم كساب عكته ثبناه ما كينة طمحين بالمشاركة مع  
محمد أبو سويلم والزواج من وصيه

والحقيقة أن الراوي لم يستطع أن يفهم في تلك  
الوصول إلى رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما  
حدث بل إنه الكاتب نفسه قد تجاوز رواية  
الأحداث وتدخل كثيراً في التعليق عليها بل في كشف  
ما خفي منها ، فالكشاف حقيقة دور شيبان لم يتم من  
خلال مواجهة الشيخ حسنة ومحمد أبو سويلم بل  
تقدمها الكاتب في بداية الفصل الثامن عشر بل قبل  
هذا الدور وطيفته

في فونامارا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوي -  
الكاتب - فالكتاب لم يظهر سوى في مقدمة الرواية  
وهو أيضاً يعيش في أعنية ، يسمح أنصار تلك  
الأحداث التي حارب في فونامارا بروى الأحداث  
رجل وروحته وسمها بعد أن اكتملت وانتهت عبادوا  
في عتبة حرب من القرية وقد مثل تراوح الحكيم بين  
الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من كتمه تويماً فشا  
فدما كانت نمة جملة قولوه وسيجعلك دوحى أو  
سلفص علفت دوحى .. الراوي هنا إحدى



(٢) التسلسل الزمني (الأرض)			
المساحة الزمنية	طبيعة الزمن	الزمن	الفصل
غير محددة - لم يكتمل بمضى اوان أصبح حتى عرفت أشياء كثيرة ودات يوم	استرجاع - حاضر	العودة إلى القرية و إجازة الصيف	الفصل الأول
محددة (نفس الليلة)	حاضر	نفس ليلة الفرح	الفصل الثاني
محددة (نفس اليوم)	حاضر	تلك الليلة - الصباح الثاني	الفصل الثالث
محددة (نفس الليلة)	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة - تلك الليلة	الفصل الرابع
محددة (نفس اليوم)	(خلوات)	تلك الليلة - الصباح الثاني	الفصل الخامس
غير محددة (وذاث ليله )	حاضر	بعد أصبح	الفصل السادس
غير محددة (وذاث مساء )	حاضر	غير محدد	الفصل السابع
محددة (ليلة واليوم التالي)	حاضر	غير محدد	الفصل الثامن
محددة (حتى عصر نفس اليوم)	حاضر	في الصباح الثاني مع شروق الشمس	الفصل التاسع
محددة (أربعة أيام)	حاضر	نفس اليوم عصرا	الفصل العاشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر	المحير التال	الفصل الحادي عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر واسترجاعي	غير محدد - واضح أنه تلك	الفصل الثاني عشر
محددة (يومين)	(أبو سويلم - محمد أفندي)	بعد يومين	الفصل الثالث عشر
محددة (نفس اليوم)	حاضر	الصباح التالي	الفصل الرابع عشر
غير محددة (يوم يوم آخر)	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل الخامس عشر
غير محددة (ربما بعد يوم)	(الشيخ حسونة)	غير محدد	الفصل السادس عشر
غير محددة	(الشيخ يوسف)	غير محدد	الفصل السابع عشر
غير محددة	حاضر	تال مباشرة	الفصل الثامن عشر
غير محددة (ذات يوم - ومضت الأيام)	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل التاسع عشر
غير محددة	حاضر	تال مباشرة	الفصل العشرون
غير محددة	حاضر - استرجاعي	ثم أقبل الحريف على قرية الصباح التالي	الفصل الحادي والعشرون
محددة (يوم)	(كساب)	تال مباشرة	الفصل الثاني والعشرون
محددة يوم	حاضر		فوتتارا
محددة يوم	استرجاعي (محكي)	اليوم الأول من يونيو من العام ثلاثي	الفصل الأول
غير محددة	استرجاعي (محكي)	الصباح الثاني عند الفجر	الفصل الثاني
غير محددة	استرجاعي (محكي)	خلال الأيام قليلة التالية	الفصل الثالث
غير محددة بين البنا والمهاب	استرجاعي (محكي)	أول شهر يونيو	الفصل الرابع
إلى القزير (صبيحة يوم)	استرجاعي (محكي)	غير محدد	الفصل الخامس
محددة يوم	استرجاعي (محكي)	صباح اليوم الثاني	الفصل السادس
غير محددة صبيحة يوم أحد	استرجاعي (محكي)	غير محدد	الفصل السابع
غير محددة (في أحد الأيام)	استرجاعي (محكي)	صبيحة اليوم التالي	الفصل الثامن
في إحدى الليالي	استرجاعي (محكي)	تال مباشرة	الفصل التاسع
غير محددة (في إحدى الليالي)	استرجاعي (محكي)	غير محدد (وصول الابن)	الفصل العاشر
محددة (يومين)	استرجاعي (محكي)		

يستطيع أن يختصر من ذلك إلى

١ - رغم أن الكاتب أو الراوي يسترجع أحداثاً وقعت في قريته ، فإن دس الأحداث يختلف في الروايتين ويبين يستحضر الشرفاوى الزمن ، أى محطه حاضراً ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته في حوزها ، أو في ممولوج مع نفسها .

الاسترجاع

- استرجاع الراوى لما حدث بينه وبين وصيفه (مولوج)

- استرجاع علوان أيام خدمته القديمة في حربة محمود به (حوار مع عبد الهادى)

- استرجاع محمد أفندى لقاتله مع محمود به .

وأمر العريضة (حوار مع الشيخ حسونة) .

- استرجاع الشيخ يوسف كذا كريات ، وقد امتلأ أمانه هذا الطريق (مولوج) ذات يوم بالرجال .

- استرجاع الشيخ حسونة وأنى سويلم لذكريات ثورة ١٩١٩ (مولوج)

يضاف إلى ذلك ، الاسترجاعات ، التى عهد إليها الكاتب في تقديم كثير من شخصياته في الرواية وكانت تلك ، الاسترجاعات ، في رواية الشرفاوى تعتمد على الزمن الماضى التام أو الماضى المستمر ، بيا محمد السرد - أو الحكى على الزمن الماضى البسيط بدو تتابع فيه الأحداث . بحيث تستطيع تقديم صورة لما حدث أو يجعل ما حدث حادثاً ، كما كان الوصف تتابعه بهذه حاضراً روائياً

١- في الممر كانت الشمس غارلت مخممة وراء أفق الشرق ، وضبابها يملأ العالم بالنور . وارتفع صوب الشرق الشراوى من على متنة المسجد ، مبهجا حربنا مثاباً ، وى الحقول كانت الأعواد نصيرة المصرفة تتأبل متفلة عبات التلى والأسماء برطبة بسرى خفيفة لينة مفعمة بمطر الحقول . كان الفصاء ما كنا يدها ، والسما والهر والأشجار وكل شئ يبدو وكأنها هو حديد تراه العين لأول مرة .<sup>(٢٢١)</sup>

أما في رواية هذا حديث سنوى في كل لحظة من الرواية عن ربه ما حدث بكل تفاصيله تتابع أحداثه واعتمد أساساً على الزمن الماضى التام . ويكرر استخدام الفعل «كان» بشكل ملحوظ وكذلك صيغة «كانت» ، والإلحاح على متابعة الحاضر ما يحكى مثل

وعلى رعبه من هذا أستطيع أن أقول لك الآن سب يعرف الساء وماذا يعنى في مثل هذه التوقع قد يكون من الغاء أن أصبح الوقت لأخصر عيش هذه لحظة على حين حدث أم أم أم هذا بكثير مما بعد . وإسك ما حدث .<sup>(٢٢٢)</sup>

هذا ، بالإضافة إلى نقل الرواية « من الرجل إلى زوجته » به الذى يبدأ بجمل مثل : « وسففى

عليك روجى » وما حدث حد ذلك فزوجى يستعج أن يقصه عليك »

هذا الزمن الاسترجاعى الذى لم يحاول سلوى تعبيره قريب من طبيعة الزمن في الحكاية الشعبية ، حيث يظل إطار الرواية أساساً هاما في القصة نفسها ، بحيث تعود طبيعة الرواية أو القصة على مراقبة الناس باعتباره عامة وأسلوباً في دس الوقت

رغم هذا نجد أن كثيراً من «الاسترجاعات» أو العودة إلى الزمان تألى في الرواية لازمة من لوازم القصة في الاستمرارية . والتشعب . أو في الاستدراك . وهي لازمة من لوازم النص الشعاعى . مثل

- قصة محمد البندية ومحاولة محصيل لينة استهلاك الكهرباء

- نقاشه الملاحى وعدم فهمه على التفاهج مع أهل المدن .

(سقى الشهاب الأول في الأراجين)

- استرجاع محصيل روميا للعالم الذى رآه روميا

- استرجاع كهرمة أهل المدينة (الكهر المبادى إلى القدة)

- استرجاع حيد مذول مند وحيل

- استرجاع حاة دور . كما روميا

- استرجاع العلاقة مع دور نتجكو

- سر والاشجاعات

- استرجاع بلد بصير

- استرجاع بير ده

- استرجاع ميسو حور حير لينة

- استرجاع قصة حيد بعددس

- استرجاع حيرة الملاحين مع

وهما عدا ما قصه روميا عن حيله وسكانه بسو حور حير لقصة حياته تدر كل هذه الاسترجاعات كشاة استمراد من الراوى إما لتقديم شخصيته أو

داد . أو كشكل من أشكال التصير . أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة

٢ - عمة قمرات رمية بين الفصول في كت الروايتين إذ بدأ الفصل الخامس عند الشرفاوى بعد أسبوع وبدا الفصل الثالث عشر بعد يوم . بل إذ الكاتب يفرق هذه عدة دور أو مبرنا أو ملخص ما

ماحدث فيها . فالفصل العشرون بدأ هكذا : « ثم أويل الخريف على مري »

أما سلوى . يبدأ الفصل الأول عنده في اليوم

الأول من يونيو ، والفصل الرابع في أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التى تستغرقها الفصل الأول والثاني محددة (يوم في كليهما)

أما في الفصل الثالث والمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو المصوى الخامس والسابع والعاشر بمثابة قمرات زمنية لا تعرف لها تحديد ، لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل

٣ - أما للمساحة الزمنية بى يستغرقها كل فصل . وبالتالى التى يستغرقها قصص الأحداث . في الأرض : هي غير متناسبة إذ تبدو مساحة الزمنية للفصول المزدوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخاص عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر . العشرون والعادى والعشرون)

ويعد الشرفاوى مصولا لأحداث أو مصولا يدو محوراً حول حدث واحد . وملؤها الكاتب بأحداث القرية أو مبرقة القرية أو بخواطر وبدعيات إحدى شخصياته . (الفصل الثالث - الرابع - الخامس - التاسع - العشر - الحادى عشر)

ولا تبدو للمساحة الزمنية التى يعطيها الشرفاوى للأحداث متناسبة مع أهميتها . أو رميا . وبما اقتضتها مسألة نشر الكتاب كمصوى سلسلة . إذ إن سرعة الفصل مختلفة كما في بد الشرفاوى . وشى فتراته الزمنية داخل الفصول مايجر عن ميمه الأحداث أو التسلسل الزمني . بل شى مايجر عن خلق أحداث (المقدمات الزمنية في الفصل السادس - الفصل الثامن ، السادس عشر ، التاسع عشر)

أما في رواية هذا المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل محددة . هما هذا المصوى الثالث والسادس والثامن والتاسع . وتتابع هذه الفصول لأنهم حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث بوجه خاص دور أحداث حاسمة أو جوهرية إذ إن وظيفته تقدم

- الجور العام ورد الفعل السلبى للقرية

- حاة بيراردو ميرلا للمساوية وعيادته

أما الفصل السادس فرغم أنه يقدم حدثاً هاماً . وهو الانتهاء من حمر الهري الحديد . لكنه يبدو . في جزء كبير . منه كشفا عن واقع العلاج ، وصيغة التماشت . وإملاتى . وهو . عند الملاك إلى معدمين ويبدو مدحج امكا الكاتب لأبدى بوجه و الدعاية كيرا عه . وعمل هذا الفصل كذلك الخدعة الجديدة (وبعد عشر حقب حاسة بحد ما كله للصوتيات) . وتعتمد كلتا الخدعتين على التلاعب بالكلمات الدامسة . أما الفصل الثامن فيمثل حطة وحدة بيراردو الأس في روما شفا عن عمل وعمل الفصل التاسع مبرقة السجر . ويعر عنه عديد المساحة الزمنية في هذين الفصلين أمر فرصته

لضرورة القصة والحوادث التي لأحداثها. أي أننا نستطيع القول إن المساحة الزمنية التي يغطيها سبوت لفصوله، وبالتالي لأحداث روايته، تبدو متناسبة بن أحجامها بنسبة متساوية بشكل هندسي دقيق.

وبمعد المساحة الزمنية التي يغطيها لفصول على أهمية الحدث كي يعتمد على أهمية الشخصية، بالإضافة إلى أن سرعة المعنى ترتبط بطبيعة الحدث، فنجربة الحياة في دود وخرم والبحث عن العمل وتجربة السفر تجربة حادة بالخرافات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تطور الأحداث لكنها جوهرية في تتبع عيش الشخصية ومعادها فيسوي نجح (باعتباره الفصل السادس) في أن يخلق أحداثه وشخصياته ويصحب فوق خريطة الزمن مثلما يسج التول اليدوي حيث نقرأ عيط. ومثلما يضع الرسام لونا في جود غيره حتى نكتشف الصورة في النهاية.

### (ح) تقديم الشخصية وسائرهما

بكل كاتب كبير يشر في أعماله تسلسلا معينا للأشخاص، ولا يميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوي لأجناحي وسيرة الكاتب للعالم فحسب، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس، وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف<sup>١١</sup>.

وتشارك الروائيون في اختيار البطل. وهذا الجاهل الوصية يقوم على خلق بشر عاديون في ظروف عادية، فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية، سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وهي الشخصية.

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد نحل من الشخصية الإنسانية، وهي المنهج الأساسي في الرواية كنوع أدبي، وفي الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد. هل معنى هذا - أيها - اختلاف كلا الكاتبين في خلق المودع، وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره؟

هذا ما سنحاول أن نراه مبركين في خلق المودع لا يتأني فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها متنى لكل التواريخ والتفاصيل والتشكلات بين الشخصية والواقع.

### ١ - تقديم الشخصية وبنائها

قدم الشرفاوي حاية شخصياته ونشر إليها في الفصل الأول، شخصية عبد الحادي بنصر في تذكر الراوي «اللغة عروسة وعريس» عندما استدعا الشيخ الشاوي ليزي ما يعمل هؤلاء الأعماس، وسير فيلا من خلال أحداث الأطفال عز عبد حادي وقوة.

ووصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحداث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البلد، لا تستجيب لمحاولة حلواني الصوف إليها بل ردها بنفس صيغ حديث القرية ثم رآها الراوي وأطول الفتيات قامه. كانت ناصحة النحر، مخطئة، واسعة البدن، ذات يدين مناسكين. وعرف محمد أبو مويل من طريق أحداث القرية بل أحداث الأطفال، فقد حصل من وجعته بسبب «سبو» فالقرية فاحص الانتعاشات التي أجراها صدق ودخل فيها حرب الشعب، ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليحضر صوته، وطلب للأدوم من أبي مويل أن يهوى الرجال إلى صندوق الانتخابات ولكنه رفض... وراهم يجمعون أصوات اللوق فتشاجر ويشتل أبو مويل نفسه في صف الفدان الذي يملكه، فمدهصل الرجل من مشيخة الخفراء لم يعد الخفراء يساعده، بل إهم يقولون، في القرية، إن محمد أبو مويل لا يستطيع شراء جلاب لسود لوصيفة هي الوحيدة التي تخرج بجلاب ملون.

وتشجع حيوته أيضا من حديث أولاد القرية إلى ناظر المدرسة في القرية المحاوره قل إلى بلد آخر الذي من أجل الدستور والشيخ يوسف زعت ملكية صحت فدان من الفدان الذي يملكه بعد دعاء الدستور لا والشيخ الشاوي كما من خلال استدراج الراوي - رجل طويل عريض ضخم الحلة - غليظ الفما، عظيم الكرش، يحب للوالد والطعام، فيه القرية وشعبها صعب. للأدوم وللعلم والواظ والمطرب وطوائ - من أحداث القرية - تعرض لوصيفة صمدته. رغم أنه - كما يقدمه الراوي - رجل شهوة غير واحدة من نساء القرية وبهايه بعض الرجال، فهو كأيته الذي نرح إلى القرية شجاع يقف ضرب النار صعب اليد في لعب العصا ورث من أبيه التقية وشجاعة القلب والجرأة، وكان رجال الليل الأعراب والصحاليك يحسبون له ألف حساب، أما خصرة فقد تعرفنا بها من خلال ما قالته وصيفة لها «اشتمشني يا خصرة بق أحسن احنا دخلنا البلد» أما خصرة فقد تعرفنا بها من خلال قصتها وأحبها الخلد في الفرج.

أما محمد الفتى فقد عرفه أنه مدرس الرامي وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها - وهذا أيضا - من خلال أحداث القرية أو أولاد القرية.

أما سبوت فلم نعلم لنا في الفصل الأول سوى أن له ليدبيره متوسط الشارع ويسطر الكلمات لانتعاش الكهرباء هو شبه أعمى، قول من وقع حد أن أكد له بسبو أنه لم يطلع شيئا. أما بيراردو فالحدث عنه أنه لم يكر بوقع على إلفاس الفارس يبدو مها كانت الأساس، وراء كمبر المصايح مصايح ملا صوة ما فاندبا.

وما يتنا بوجه البطل سو كانه يكاد يسهل المصريق يذهب المتفتح فهي حامل ثاثة أو أربع مرد منه، تزوجها - ما بعض العلاقات مع أشخاص من ذوي المكانة - تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة لا تزوج كي لا نفقد دعاش منه انظر.

عرف كذلك روميا بحسنه هي توزيع مسيح انقل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على حبه أي شيء من أجهده، فويرع الأهل ينصب الأمير - والأمير مسيحي مخلص - والاعضاء من بعد أن نصب حكومة - وجاب انطوكة مسيحيون محضون ومساعد محمد عاصيل سبوتى و بعض لأساء فيعصب الجا - وقد مسجون محضون - بعده أن تتسلسل هوى بسطة أنه ثالث النساء - الأمير بوب مانت لا من - حرس الأمير - كلاب حرس الأمير - لا شيء - لا شيء - لا شيء - دالاحور في بقة لاحية.

شخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هي شخصية الله من سبو - جل حبيب أجي معه دوحه بن مظهره على أنه شاب أيق حبيب دوحه الطيب حدث - وقد دى - دقيق مثل لقطه كان تحت بعض الناس - به يد صغيره لرحه - تشبه يد حد كبير من الشخصية وحمل في صيده حاد كبير من النوع الذي يحمله سادة - صوته شبه نداء - فاعز لا يستمع فهم لغة الفلاحين كي لا يستصعب هم أيضا فهمه - غادر القرية عاصيا مهدد لرؤيته اخترة التي تصور أن أحد وصحبها لتسحر به.

- تابع الشرفاوي بناء شخصياته من خلال الراوي أو أفعال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو موبولوجيا الداخلي بيها بنصر سبوتى في بناء شخصياته على سرد الراوي أو وصفه للشخصية وحياتها. والحديث عن الشخصية يأتي حبيب كذا في متابعة الراوي كحديث من تقدمه شخصية الله في الفصل ثاثة أو شخصه به دوى الفصل ثاثة.

كاتب شخصيات الشرفاوي (بأساء) كتاب الشاوش عبد الله، دود الصوب - محمود به صلب الفيا - ككر حده وسفه - شخصيات سبوتى - لا الشرفاوي قد تابع كتاب - حوب شخصه وكمر على - حذف في معصه - داله كها في معصه الأحداث على حجب تقدم عند سبوتى الشخصية سبوتى (ممد عبد شخصه به دد معص الاشأ اب نوب شخصه بين فصل دد - ولعل يستطيع أن يوضح من هذا الاختلاف في مائل الشخصيات.

وجعل أن يمس هذه المعصه لاد - في لاش د - أولا - في تافهم نصم د - في سمه - دوى لبعض شخصيات.

١ - رغم أنه يصحح في رد عبد المطلب على رجال المساحة (في الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الري «حكومة أبي دى يا وله . من إلى قوتنا حياخذ فيه» . حتى حد يكسرها وأنا أكسر وقته .  
بأنى الشرفاوى في الفصل السادس يقول : « في تلك الأيام بالذات عروا أن المياه أنحلت منهم لتعطى لأرض الباشا »

ويبدو من العريب أن نُدعى أبو سويلم لفكرة كتابه عريضة . بل يذهب في صدر بعد أن انتهى محمد أفندى : «خلاص يا رجاله» . وانصب اعتراضه على دهاب محمد أفندى إلى العريضة أولا : بل لم يد أية معارضة للجؤ إلى محمود به . كذلك عبد المطلب الذى كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعرض حتى على العريضة نفسها

وفي الفصل السابع نعرف ضيق الشيخ يوسف موافقة على فكرة العريضة واعتزافه بأن أبا سويلم كان على حق . بل يتحدث - في الفصل السادس - عن ملعب العريضة .. وإدراكه أن محمود بك لا يمكن أن يسمي في البدء قرار المحكمة الذى صدر لفائدة الباشا . كل هذا ولم يظهر ملعب العريضة هنا . فالعريضة لم يفعل شيئا في أمر العريضة . بل إنه جميع لأختام - في الفصل الثامن - بناء على أوامر محمود به . ولم يفعل عبد المطلب أو أبو سويلم شيئا لمنع القرية من وضع أختامها على عريضة بيشا . بل إن أبو سويلم يقترح في الفصل الثامن على عبد المطلب الصبر مع محمود به ليرفع الموقف . لكن حينما تتكشف خدعة محمود به يمكن أبو سويلم بمخطط التحل من المسؤولية - «البلد تستاهل .. تعرف أن العريضة يعمل طار كل سنة ملعبا جديدا ومع ذلك أرسلت له أختام -» رغم أن أبا سويلم أو عبد المطلب لم يفعل شيئا لمنع هذه الخدعة سوى الحديث على مصطبة أبي سويلم

٢ - بعد أن عرفنا في الفصل الأول أن الشيخ يوسف تزعت منه ملكية نصف فدان من الفدان الذى يمكنه بعد دهاب الدستور . وحينما هو في حديثه مع الرجال - في الفصل الخامس - أن الدستور - أحمد حرم القرية من البقالة المفتحة وأن العريضة هو الذى ساعد الحكومة في الانتصارات بعد أن قاطعها القرية كلها وكان يكتب بحسب الأسماء . ونعرف في الفصل الثامن أن الحكومة تزعت منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال للحكومة تصح الأمانة بمصر من تصحدها في السجون . أصبح المخرج للتعاون مع الإنجليز . ساجد في الفصل الرابع عشر مانع من خلال تعرض محمد أفندى - في مواجهته أنه مشق و . «العريضة في الانتصارات ودفع له لشراكا في حريته حكومة»<sup>٣</sup>

## ٢ - عمال الشخصيات

لحنا مستطع في البداية توصيف سمه قارئة بين خريطة الشخصيات في كلتا الروايتين . يبدو مصكر أعداء الفلاحين في قوتنا مركزا في المدينة المستولون . أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخرة من الفلاحين . بينما نجد أن ترويج المفسكين في الأرض لا يرتبط بالمكان . من القرية أعداء الفلاحين مثل العمدة ومحمود به والباشا وفي المدينة للأمر والمكندار ... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طيب البيوت . والحامى والصيدل وكل هؤلاء المتعلمين من أصدقاء للشيخ حسنة . فالصراع في «عربا» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء . بعد أن هزم لثلاك القديس في الصراع . مثل دون كارلو . وأصبح للقاوول هو للأمر .. للقاوول الذى يحوله البوك للقاوول الذى يعمل في كل شيء . للقاوول الذى اكتشف أمريكا الواقعة في هذا الجزء من العالم . وإن لاحظنا تشابها كذلك بين مثل الاستغلال في كلتا الروايتين

فالعريضة . ومحمود به - مثل طيب ودون تشيركوتسترا - يوليان . يميل الفلاحين لخصائهم وكما يحسب الفاضل للقاوول . يحسب حزب الشعب الباشا . وكلاهما (حزب الشعب والفاشست) يدعى العمل من أجل مصلحة الفلاحين . وإن كان الباشا والأرضين في هذا الفصل المجهول الذى لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش في قصره في أطراف القرية وأن إنقاص دورة الري وشق الزراعة لمصلحته هو . بينما في قوتنا نتائج شخصية للقاوول وزراء ويرى كيف يتعامل مع الأتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز الفاتلات في أحوال الشخصيات هي حل النحو التالى

### (أ) عبد المطلب - يورادو

عبد المطلب : وصيفة محرو حياطة  
الفصل الأول : قوته الحسنية . مهارته في لعب النما . حبه لوصيفه الراوى  
الفصل الرابع : ملك فدان من الأرض . واحد من عشرة رجال يملكون مثل هذه المساحة . أو أكثر . وقد تمزقه بسبب القوة ونشأت هونولوج

وعنه معرفته بالهدف من انقاص دورى الري لرى أواضى الباشا . مواجعت العريضة لرجال المساحة . موافقة على العريضة

العاشر : مما حكت مع الشيخ الشاوى حول الصلاة الحادى عشر : تشاك مع دباب ورجال الناحة تشريه من أهل اثرى وعلبه فيها . ربه للحامسة وتصاحبه مع دباب

الثالث عشر : القبض عليه مع الرجال السادس عشر : بعد السجر خرج من أول يوم شاعنا معه وبدأ يمكن من استقال نورراء همه للكثير من خلال أحداث الطفلة والتجار والحامى في

## السجن

الثمان عشر : اتفاقه مع أبي سويلم عن الزواج من وصيفة المشاركة في إلقاء حديد الزراعة تهديد رئيس الامار وضرب الشاب الذى تعرض لوصيفه التاسع عشر : اللطاع عن أبي سويلم في مواجهة الصول . القبض عليه مع أبي سويلم  
يورادو : (الفيرا محرو حياطة)

الفصل الأول : لم يكن ليوقع منها كانت الأسباب على الناس بلوى (الروى) يكسر انصايح . مصايح بلا ضوء ما فالتدب

الفصل الثالث : تدخله في النزاع على الري بين ييلانو والراوى كحكمة سلام لأنه لا يملك أرضا . ما حكاها الراوى كان قد ورت قطعة أرض من أبيه . باعها بعد أن ضاق بالناس خيانة صديق له ووشت به للشرطة رغم أنه كان يتعاطف للدفاع عنه

- رغبته في الرحيل وتشجيع دون تشيركوتسترا له - بيع الأرض له . - فشله في الرحيل لإيقاف الهجرة .

- من غامى لمعه إيمانه الخير . - مساعدة دون تشيركوتسترا له في شراء قطعة أرض من المحس البلى بعد تدهينه للمحامي - استمراره في العمل باليومية لشراء البدور - جود من الأذرة

- مجامحه في إصلاح الأرض - السيل يطيح بأرضه . عدم استهائه - تصعب التكبير في القرية لصيره على أنه صورة من مصر جده

- القوة الجسدية : له عينا طفل وانتمائه - إخلاصه لأصدقائه - تأثيره على الشباب - إيمانه بالنف : رد على حادثة الرهب - حطم أنابيب المياه . رد على انقطاع التيار .

حطم للمصايح في الطريق بين المدينة والقرى المحورة - إيمانه بأنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المستولين العف وحده هو الحل<sup>٣١</sup> . ترحيب بالأوامر الجديدة : مجمع الكلام في السياسة (الراوى) . لأن لا يملك شيئا بمعنى ضياعه . - حبه لأفيرا وعده قدرته على الزواج منها وكيف يمكن لك أن تصور أن أتزوج فتاة ذات باثة وأنا بلا أرض

الفصل الرابع : لهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة الناس الواحد أفضل من حكومة الحسبي»

لص : - حمل أنباء مؤتمر أيسانو وأنه ودهاه للمؤتمر واكتشاه أن أمه لن يشفى

- مساعدة أفيرا في العمل وبعده الآخر

الفصل السادس : مما به يحس مع أفير

- أترعة في الرحيل مرة ثانية

- مشادة بينه وبين دون أكيو حول بيع دون أكيو

معه للشيطان

- لقاء دون تشيركوتسترا ليسانده في الرحيل

## الباب اعترافه بغيره القاسم تصميمه على الرحيل

- يصفه بكونه رقيقاً يميل إلى سكارىة في لحظة القصد واحد به بتحت دور بوقيلو
- يصرح مع بن الراوى في وما رجعة البحث من غير ، لأمل في شراء (لأنه في سعر الأرص في - - - - -)
- يصرح من القصد وعنده بمكانة حضور على عمل بسبب تقرير سبوك (أو سبوك من وجهة النظر بوضه
- له انشاد الذي صدرهم من شعر صديقا كانوا في أحياسان
- إلقاء قبض عليه
- العاشق الصويل مع الشاب
- التنازع بأفكار الشاب
- اعتراف بيراردو أنه رجل المجهول ومواجهته بالاستعجابات والتعديب
- التابع - حيرة بيراردو بوجهه
- حبه موقفه بعد علمه بموت ألفيرا (خان ضاح كل شيء)
- مقفله

### تلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

- ١ - المحبوبة محور حياة كل منها ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحها يدور حول المحبوبة
- ٢ - كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية عبد الهادي خارج الصراع بسبب شق الزراعية فليس له أرض يساعدها الطريق ، بيراردو لا يملك أرضا يحتاج إلى رى ، (اشترك عبد الهادي في الصراع - عزال بيراردو للقرية ورجيته في الرحيل)
- ٣ - كلاهما يتمتع بقوة بدنية خارقة كما يتمتع بتأثير على شباب القرية
- ٤ - كلاهما ينشئ أسلوب مواجهته الساحبة أو نصب
- ٥ - كلاهما سحر ونغم الكثير في السحر
- ٦ - عبد الهادي يملك أرضا - - - - - شعور بالشباب والقوة ولاستمر بيراردو لا يملك أرضا - - - - - شعور بمرارة وتصيب رغبة في الرحيل
- ٧ - عبد الهادي غير موصفة كزوجه
- - - - - مع موعى في شكل من أشكال الحب بيراردو غير راق كزوجه - - - - - مابس معها الحب

### (ب) وصيفة - ألفيرا

#### (وصيفة)

الفصل الأول - من حديث الغربة أصبحت

كاشهد ، وتحدثت بلغة أهل البندر ، محمد أفندي المدرس الإزملي طلبيا ، أبوها رفض أن يزوجها لأحد من أهل البلد

- عنها في الرد على تعرض علوان لها (صابع . - عريانى) .

- أطول الفئات قامة ، قاصدة النحر ، ممتلئة والصحة قين ، ذات مدين متساكين

الفصل الثاني - بود لو تتزوج وعيش في البندر

- تحس مزج عندما ترى عبد الهادي

- تحب الماء

- تخاصم نفسها وبشرها الذي لا يملك في القرية أرضا لا يملك بها شيئا على الإطلاق حتى الشرف

- علم بالحق ، ولغة ملانة براير

- محاولتها مجازمة الحب مع الزوى

الخلاص - حيرتها بين عبد الهادي ومحمد أفندي

الرابع عشر : رفضها محاولة محمد أفندي عندما الحزن - - - - -

عالم عشر - الذهاب مع النساء إلى دوار العساة

إلقاء الزوى على العساة

العشرين - تكاد تنكح الزوى بعد أنها ومعهن ذرة للتعبية

حادى وعشرين - إحصائها بالصباح بعد ضرب أبيها وأكل الزاوية لأرضه

ثاني وعشرين - سطرنا إلى كتاب

ثاني وعشرين - أصلها في الزاوية

ألفيرا

الفصل الثاني - ألفيرا الصباغة التي فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل في حادث الكهف الحمرى

- الذهاب مع النساء إلى المدينة

الفصل الثالث - أجمل فتيات القرية ، ملك باثة محفولة

- لطيفة رقيقة ، متوسطة الحجم ، حلوة الوجه - - - - -

مادرة - معتدلة مخططة

- حبا لبيراردو (تصبح من بدودها على أنه)

الخلاص - زوبها لمشهد احتصاب ماريا حراتيا وهي تحت عرق برج الكينة

السادس - قصاء بيراردو الليلة معها

الباب - حبا لبيراردو بسبب مرقه وإذا كنت تلك هذا السيل من أجل فقد كمر أن ما اجتدي

الك في الماضي هو ما سمعته يردد من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى .

الخلاص - مشاركة ألفيرا في رحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراردو)

التابع - موت ألفيرا (خير في الصفحة أرباها القوم لبيراردو)

العشر - طلبت ألفيرا من العلاء خلاص بيراردو مقابل حبا استجب طلبها

### تلاحظ هذه التشابهات والاختلافات

- ١ - كلاهما أجمل فتيات القرية وهو حاديب ومطعم كثير من الناس
- ٢ - استقرار ألفيرا على بيراردو - - - - - طلب وصيفة مودعة بين الخلم في الزواج من رجل من البندر - وبين عبد الهادي ومحمد أفندي
- ٣ - ملكه لأرض يست مصدر لاحتياج الزواج أو لاحد الرجل بأسة لأفندي بين من معا - - - - - عند وصيفة
- ٤ - تبدو شخصية ألفيرا - رغبة إشراكها في حركة القرية بل موقفها الرعى في الأعراس عن رحيل بيراردو - خارج الزاوية - - - - -
- تتحرك - ولدت إليها في العاص من خلال الراوى - أو من خلال شخصية بيراردو - بين وصيفة خلا الرواية كلها فعلا وحركة وإنه لأدرك وأحلام الأخرى
- تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة من يظهرها

### ٣ - الشيخ الشاوى ودون أباكيو

#### (الشيخ الشاوى)

الفصل الأول - (من خلال استرجاع الراوى بنية العروسة والعريس) عن الشيخ الشاوى وحديثه عن الزنا والنار والمحناء - - - - - رجل طويل عريض صميم الخطة - غليظ القفا - عظام الكرش - يحب الموالد والطعام - طيه القرية وشيخها ومحبها - - - - -

المعلم - الواظ - الخطيب

الفصل الخامس - طرح رواية عذبة مأسية على من قصر مواعد الزى - - - - - الله منه غير حاد النى

- مما حكة لفظية بين عبد الهادي وبينه من محلا (وكتاة المريضة)

- أساطه عبد يد عبد الهادي ، إذ يحب عربيه بأن يفتح عروفا

الفصل السادس : لحظة الشيخ الشاوى عن لفدة الله على أن ينزل من السماء ماء على به الأرض - - - - - حدث انتفاء لله من القرية لأنها لا تصل

الفصل الثامن - الشيخ الشاوى تحت الناس عن الذهاب للترجيع في دوار العساة - إلى شب الله ووصوله - - - - -

الفصل التاسع : (استرجاع) جميع الناس من الحقول ليعطوا أصواتهم لهذه الحكومة وكان هم أن يدها الخير وأن قدومها هذه سعد

الفصل الثالث عشر - إخباره برحال عمن حصره وإنهم طرأ ورخص دقر خصرة في مقابر المسلمين

مريض عبد الهادي بموقف من روبة أحب حصره (احسان هاشم) لأنها قامت بلة لأهل الله

الفصل الرابع عشر - (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشاوى كان يقف في جابه ويربده وقول يحيا الوطن - كان يروى أيضا حكايات اتل





الكبير ومعارك عراقى .

**الفصل الثانى والعشرون** نصحه وصيته بالعلم والعبادة  
دون أبا كبير

**الفصل الثالث** - مناقشة حول الواحد الفهار بين الكاهن واليهودى . دون أبا كبير كان ياربع بعمل خمر وهو يتلو إحدى الصلوات باسم الخبز والسمك والبيد الأبيض الخبز . وذهب إلى المدينة للثول

**الفصل الثالث** : زيارة دون أبا كبير لقومى المقدون شيعان لا حل سوى التذرع بالنفس (جاء من القرية في حرية نفس مقدون)

**الفصل الرابع** في الطريق إلى ثومر نصحه لأخاه بوبير وطنه نصحه عن غير المقدس وكه

**الفصل السادس** برقص العشاء بروت في حبيب القرية له بفهم قداب وبضبت عشريين ليرة كفى حصر بهى عطته بالث على دفع الثغرات

**الفصل الثامن** نصحه دون بوبير كسبيعى ١ - كلاًهما على معسكر أعداء التلاحى

ساعده في حذوهم ونامم الذين يدعونهم إلى الاستكامة

٢ - شخصية الشيخ شياوى شخصيه كى بعد من شخصه دون أبا كى الذى يدعو محضر شخصيه وذك كذا م ر في كلة الشخصيتى متى دواء ساسى . إن حيا النصيح أما أحلام أو امكا أما حده شخصيه لكل هده دفا دعه في الربا حى

٤ - شعبان ويسو حوربانو

(شعبان)

**الفصل الرابع** (مر حلال حدث عتوانى) مد

**الفصل السابع عشر** شعبان حل لا يفتح لا يعرف حد من أين انه تزوجه لسكانى صغير

ك - يتم دافعه عادات عدة فالتب مع أحب بركب معها شعبان ودعيت في بيوت العمل م يفتح في يوم صعبه . صرت به وخافته عندما خطب صوره . سار على مركب محمله بالخلل عاد بعد قليل يقصده أحمك زروح . هاجم عاد بعيد الدناب

وبسطنج جلالح الدفيع ادا صادف فتاة لم يركبه فحسب منه أنها كذا بهج الخبيث هذا بسطنج فحسب في العمل خادما في مصر في يومه صبح في حبيب المذكر بصر بتميز فتحرج وشكها طويلا قبل البدر عرب حركه . عصر الإشارة . بسطنج سريع يتلوى دكما وير حده ادا تكلم بحبه الصيقتى روى أحد وبطرات حاده عاد حجاب إلى القرية . نفس شيخ دله في العمد والمأمور

م صوره روحا لمساحه حسب اتفاقه مع العمدو النمس به الأصدقاء دباب وشند الحادى الشيخ حيوه وعمد بوسوب

**الفصل الثامن عشر** اشاعة شعبان صده وصيه - التوجيعه بسه من الشيخ حيوه داني سولم م تصادف

- إنقاذ مع حليمه رة في - (معلق "م") صده و مكاد بده وى فوة حرى

يسو حوربانو

**الفصل التاسع** حل د وه مد حسه وثلاثين عدا املا و د يتكون ثروه بعدد م وى فاده كان

يوها

- عمل نسير عامل صحنون في معهد الزهراء الهسرى وهره بشره من سيد المصنص بلقاء - حادى سرقة على يداه وقصص عليه وودع السجن كجه شهر

- في السجن أصيب عليه بزه شديد فحسب به عليه يلقى حوج من السجن واستأجر حدة وعمل شدة

- داب يوه أحمده - من يوشنق كفى بنق عليه مد شد عليه فلد عصبه فاستأجر بعدا دى به بعض أسائل مهورو حنوى عن سؤا مستطع م عمل حد سيد بدعى كابلو حيدرو . كانت مهمته اسان القنابات الرقيبات إلى محده حرد عندما أصيب السيد بجرمى خيبت بسبب إلتجاء بيو يى مصرفات وخذع الرهن

- داب يوه دى حرمه عمل عبا بصر مباحو حوانيت اشرك معبه وقصص عليه

عريف بدافه نسفة وهو الحامية يوشنق حركه عليه بصفى مد على حكمة يوشنق لآخرين الذين نام في الهككه إلى الدفاع سياسى

- بعد السجن حيدر موسى على دفايه إلى بعض الأكر مهم م بهجه اليوبس وبصرب

شده نقدى في نس وشد بوهام م النمامه بداشت و عمل كدعم العمل حديثى

بوى حسب حقه السس واحكومته موحية صحبه شيوخه وعصه بسى وظهر في الصحف حسب عدان بطل بوباب

- حرد لأنه لم يعد شاك وكان مجرما سابقا مبهى في حوادث السرفه

- م بعد داد على بيش في م لكثرة بمره فداد

إلى القرية

١ - شعبان داخل حركة الصراع في القرية بامتداد دورا محظوظ مع العمدة بينما جوربانو محاصر إلى القرية وهو ليس طرفا في صراعه

٢ - حادثة كك لشخصية منة بالنصب + التشرد والمهاد كل نوع مهر كما فيها لمحة حصة وكذلك بيع بسة

٣ - تدور تيميسي تدي لعيه حرم هو شبه بدور التيميسي الذي يبعه شمال و الأرض من ناحية . تبي أكثر للشعبات تعرف ومحاولة جبر لأحرر إلى التوط وإيجاد حرم لتدخل السلطة

- هناك جوربانو . - تصدى البوليس له والقصاص على المتهمين

- شبيعة شعبان في الأمور والعمدة إلى محاولة الإيحاء باستعداده لقتل العمدة

- جوربانو يبدو مطلا وشعبان يبدو مطلا بعد تشببه مذبذبة

تحول الشخصية

في هونيارا

براردو هونيارا الصف والمشاركة مع القرية في صراعها لانتقام بمشاكله الخاصة واعتزال القرية لقاء الرجل المهلول العودة إلى طبيعته الأولى .

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية براردو وهو يمس بالصياح سب لزمته الخاصة ، يحب أميرا ولكنه لا يستطيع الزواج بها

لأنه لا يملك أرضا . والرغبة في الرحيل رغبة طبيعة عند كثير من الشباب في هونيارا فهي الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكي يقيم حياته في الأرض

في الأرض

الشارف عبد الله

المتن والمصرب للرجال والنساء بلا مبرر

تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالي القرية يعني اشمعي جوامهم أيضا وجوامنا حلوص طين اشمعي الطير جوامهم واجنا شعائلي

يسافر بعد أن سوى مشكلته ويبحث الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة) .

يخضع إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها في صراعها

كلا التحول في الأرض طير مبرر إطلاقا بل عاجبا به بعد حدوثه بل إن فترة التحول نفسها وبداياتها لا تظهر كإطلاقا .

بالإضافة إلى هذا كما ملح الدكتور عبد العظيم أنيس عند شخصية كساب وهي شخصية بلا أي مبرر ولا اتساق تظهر فجأة في آخر الرواية ... كمثل للطبقة العاملة ورجله وطموحاته ومواقفه لا تنقضي أبدا بأية ثورة أضعافا الشرقي على تاريخ حياته ونضاله .

هوامش

- (١) لأرض من ٢٦٥ - ٢٦٦ طبعة دار النشر - هونيارا من ١٩ ترجمته كامل صليب Page ٩
- (٢) في مدونة أسامة عبد حسي - تذيب القاهرة فبراير ١٩٧١ .
- (٣) المزيد من المعلومات حول الاتحاد الديمقراطي و لجنة بشر الثقافة الحديثة راجع د . رجعت الصبيد تاريخ محطات اليسارية المصرية ١٩٤٠ - ١٩٥٠ العمل الثاني مع الطاهر .
- (٤) الرولل والأرض عبد الحسي بدر من ١٢٠ - ١٢١
- (٥) في أرواح بعض المعلومات عن مبرور أنه يرجع إلى
- (٦) Lucien Goldmann Pour une Sociologie du Roman. Quatrieme Chapter
- (٧) من ترجمة طير منشورة لها جلال
- (٨) من ٥٩ من الرواية .
- (٩) من ٧٤ من الرواية
- (١٠) من ١٢ الرواية
- (١١) من ٧٢ من الرواية
- (١٢) من ٧٣ من الرواية
- (١٣) من ٧٤ من الرواية
- (١٤) من لا غنى في القرية أرض لا غنى في شب حسي
- (١٥) في ٣٧ حد شيه د في مبرر ' القلاع
- (١٦) تدور و تلك أرق لا في مبرر مكتوبة
- (١٧) Page 38
- (١٨) Page 42 Fontamata
- (١٩) لا من ٦٣
- (٢٠) من ٢١ - ٢٢
- (٢١) Page 10
- (٢٢) من ١٢ ترجمة كامل صليب
- (٢٣) من ١٨ . ٥٢ ترجمته كامل صليب Page 23
- (٢٤) الأرض من ٣
- (٢٥) هونيارا من ١٠٦ ترجمته كامل صليب - الأرض من ٣٩
- (٢٦) من ١٢ ترجمة كامل صليب
- (٢٧) ريد من ١٢٥
- (٢٨) مبرر من ٣٥ ١٨ - ٥
- (٢٩) د مبرر في البانصة جورج بوكانس ترجمته د مبرر
- (٣٠) د مبرر في الثقافة السوية من ٢٩
- (٣١) د مبرر من ٨١ ٨٢
- (٣٢) من ١٦٥ ١٦

# الطاهر وطار.. والرواية الجزائرية

سيد حامد النسيج

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، ولما للتونسيان المرحومان اللذان تشابه ظروفهما - إلى حد كبير - مع الجزائر . ولا يفتي الأمر عند هذا الحد ، بل إن الحصول الروائي للزلف قليل ، كما أن خطوات تطور الرواية التي عناء بطيئة بطيئة ، نظراً لظروف القاسية التي عاشها الجزائر ، والتي لا تخفى على الجميع .

لقد احتلت الجزائر في فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يصعدوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني . ونهأت كل الجهود والمخططات والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . لما كانت تشكل جمعية تحت سطر ديب أو إصلاحي أو لروبي ، إلا وهي تستهدف - في الحفاد - ذلك الهدف الوطني . ولم يكن الفكر والدموات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التعبير الداخلي ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ولتتمكين الجزائريين من المواجهة الواجبة للحرية للاستعمار .

وفي إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعي حتى لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك في معارك التحرير ، والانخراط في جبهة التحرير الوطني . ولم تكن الظروف النفسية والمادية تسمح للكتاب أن يظهروا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية . تستلزم كتابتها استقراً نفسياً ، وصفاً طبعياً ، وولاً مخلصاً ، وشباً من استقرار النظم والمخيلات ، والجمهور القارئ الذي يملك الوقت والمكان المناسب ، والفكر المادي . ولعل القابل . إذ إن كل ذلك يمشي فورة ولورة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شددت الطول والظروب والهيون والأذهان والمظاهر إلى التوار ، وأخبارهم ، والمصارفهم ، وندابهم ، وآخر طليانهم .

بررت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية وطبقية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والتوجه بها ، لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذي أدى دوره في إثارة الحماسة الوطنية

قد يلقى هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر تعشت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لاقت للنظر في الفترة ما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٩ ظهرت سبع وللائون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفي الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، في حين أن الروايات التي كتبت

بالقصيدة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكتابات الآداب في الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن المصححات الأدبية في الصحيفة اليومية ، القصب ، وكذا مجلات «المجاهد الثقافي» و«الثقافة» جهدت في نشر بعض القصص ، ولقالات للتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائري فيما بعد الاستقلال ، وبعد انقضاء ١٩ من يونيو ١٩٦٩ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والطسية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع

وبما بعد الاستقلال ، صار ثامناً أن ينكر الكتاب الجزائريون في الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وابتثت العوامل الخارجية المصرة ، وتطور الشعور القومي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحة العربية ، وأسست لورة التحرير طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسي والثانوي والجامعي . ولعل للثقوى الجزائريون يمدون من الشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربيهم ومثقتهم ، كما طفق المدارس بالبول الأوربية يمدون بمفاهيمهم الحديثة عن الأشكال القصة المتطورة لكتابة الرواية والقصة

بالغة العربية لم تعد الثلاث روايات .<sup>(١١)</sup>

ورداً كان «أحمد رضا حوحر» قد أصدر في ١٩٤٧ رواية «أم القرى» ، فإنه لم يكتب بعدها إلا مقالات صحفية ونقدية ، وبعض القصص القصار وقد طبعها في تونس ، واقتنى فيها أثر الرومانسيين ، وأسلوب مصطفى لطفي المنفلوطي .

ومن ثم طالت السادة الزمبية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في السبعينات على يد محمد الحميد بن هلوقة ، الذي أصدر روايته «روح الحبوب» ، ١٩٧١ ، و «ساعة الأمس» ، ١٩٧٥ ، وروايات «الظاهر وظاهر» الذي عن يصدده الخلدت عن نتاجه الروائي .

• • •

وربما يكون «الظاهر وظاهر» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن . ونحن لا نطلق القول - هكذا - كيما اتفق ، على عروته ، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن ينشر في الكتابة ، وعلى مواصلة الإبداع ، دونماقطاع . إيماناً منه بالدور الإيجابي الفعّال الذي يلعبه الأدب في حياة مجتمع كالمجتمع الجزائري كدبت عنه - في ذلك - يبدو واضح الصديق مع الملح الناس في مجتمعه ، ومع حركة هذا الواقع ، في تطورها ، ونموها الصاعد ، وانتشارها للمستقبل ، بمعنى أنه يؤمن بالآل في سبيل المستقبل ، ونعتقد نظريته لتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد .

والناس الذين يرتبط بهم - فكراً وفناً - هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعبه ، وتندب يعيشون حياة نضالية يومية متصلة ، مبنية بالزمان من الضباب ، والمفهر ، والكفاح ، والألم ، ومع ذلك إنها حافلة بالصنول . وهو يحاول أن يتقن من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأصكازا مضبوطة ، تبلغ حد البطولات التي يقبل التاريخ على تسجيلها في صفحاته .

ثم إنه لا يغفل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربي الكبير ، إنه يرتبط بين الاثنين ، وبهذا وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنقسم ، إدراكاً منه للدور المهم الذي أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية ، في إيمان اشتغافاً من أجل الاستقلال والتحرير .

ذلك أنه واحد من اشتركوا اشتراكاً فعلياً ومباشراً في صفوف الثورة ، ومن ثم كانت جلي موضوعات رواياته وقصصه . ثم كان صنفه مع الثورة ، وواصفه في التعبير عنها ، وتصوير المشرقين بنارها ووفودها ولعل إسهامه هذا جعله يقف في موقف مختلف عما لأولئك النضالين الذين آثروا الاعتدال عنها ، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هناك . فاصديق مصر ، أو سوريا ، أو تونس ، أو العراق ، لكن يبدأوا تعذيبهم . ثم يستكملوه حتى آخر الشوط ، فإن منهم من يقف بعداً عن أتون الثورة والحركة ، حتى يحصل على درجة الدكتوراه ، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثاً عن منصب أو وظيفة عليا .

لكن الظاهر وظاهر لم يترك في شيء كهذا ، بل دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي واجبه الوطني - كأبي مواطن عادي عظم لبلاذ - إلى البقاء حيث الثورة والقرار . ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي ثم بل إنه لم يتركه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي . اختار طريق التفتيش الذاتي وسيلة وحيدة وممكنة لتسوية غمومه ومواجهته بوجهل ، والشعب ، ببروحه الرئيسي ومطلقه في رؤيته الأدبية والعلمية والاجتماعية ، يستمد منه شخصياته ، ومواقفه ، وأحداثه ، وموضوعاته ، ولغته ، وحواره القصصي . ويتوجه بكل هذا - من خلال حمل أدبي روائي أو قصصي - إلى ، أي ، الشعب .

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب نقارئ عديد جادة من الأدب الطلي الذي حاول تعريف القارئ به ، كما قدم بعض صور للكتاب الواقعي الذين التزموا بكل ما بهم الإنسان العادي في بلادهم ، وإن لم يواصل الدور ، ولكن ما يكون هو نفسه المودج الخلق الواقعي ، من خلال ما طفق يقدمه للقارئ الجزائري .

ذلك أنه كان مشرفاً على اللحق الضلال لصحبة «الشعب» العربية اليومية لبها كان ركباً لتحرير صحفية والجاهية الأسبوعية النقدية السخرة كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق أحمد بن بيللا ثم ما لبث أن حصل مرافقاً بالجهاز للركزي لحرب جبهة التحرير الوطني الجزائرية . ومنذ يذكر له أنه في بداية الثورة الزراعية بالجزائر - تبرع بمسح حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام ، للثورة الزراعية كما أنه - رغم اشتراكه في الثورة -

لم يطلب وظيفة أو منصباً أو رتبة في الخارج أو دراسة حامية هنا أو هناك ، بل إنه اكتفى في حياته بالإخلاص الشديد لمهله القصص والروائي ، بعيداً عن صحب السنوات ، والمناصير ، والإدعة ، والتلويح ، والفرقة حول ما يكتب . وهي مواقف صادقة طيبة ، نسجم مع سابق مواقفه ورؤيته النصالية والفكرية .

ويبدو أنه لم يترك جاداً في الإقدام على صنع نتاجه الأدبي ومشره . إلا بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر ، بعد تسع سنوات من انقاصه ١٩ من يونيو ١٩٦٥ . وهذا هو السر في تنافح صدور أعماله للشوعة وثلاثتها . وقد شبه لذلك ، مسجل تاريخ كتابة كل حمل أدبي ومباشر ، حتى يكشف للقارئ العارف الزمبي بين تاريخ كتابة العمل ، وروس صدوره . وليس من صعب ولا من تديره أن تشر معظم أعماله في وقت واحد ، إذ منها ما صدر في الجزائر ، ومنها ما صدر في بغداد ، ومنها ما صدر في بيروت ، وهكذا .

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية ، كان يدون الظروف التي أحاطت بكتابتها . ثم تفرها . مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية «اللاز» : (وطيلة السنوات السبع ٦٥ - ٧٢ إلى استمرقتها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر ، كان يطغى على الشعور بالديب إلى بلادى بمرين الأمام محلي حيلالة ، المدارس تثبت من الأرض بيتاً ، والمعاهد تتناول في المدن والقرى نظائراً ، والمعامل تظل بالآلها أرضاً شرقياً وحريماً وشها وجوها ، والإنسان في كل ذلك يتطور ، وأنا مشدود إلى هذه الممة ، أخرج كل الماضي ولا أسهم في الحركة الحاضرة ، حتى أسهى هذه ، حتى أصل إلى التجربة عن آخر الحدود . بعد ذلك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادى الحرية . ذلك ما كنت أسهى به حتى ، طيلة السنوات السبع ، واليوم ، وبعد أن أنيت هذا العمل الذي أمل أن يحض برضا القراء ، ويتباه الصاد ، يصبح وهذا حل ، سأنتفع من صبرى صوات أخرى ، ساعة صاعده ، لأصنع رصفاً جديلاً لبلادى النائرة . بلاد النسير الداني والثورة الزراعية ، وتأمم جميع المرات الطبيعية ، والمبصره على تجارتها الخارجية ، والمتصمه ، والمتصمه ، والواقعة إلى جانب جميع الشعوب المتكافئة في العالم ، وإلى جانب مرمى الحرية والسلام والعدل .<sup>(١٢)</sup>

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من القراء وكتاب القصة والرواية تستلجم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية، وباتاريخ القومي، وتحركات العمال، بمعنى أنهم في الغالب الأعم راسوا يظنون إلى الماضي، إلى القراء، ومع تسليمه بأن هذا الماضي جميل وشرف، فإنه يفتقر من التصويع داخله، ومن عدم الالتفات إلى المعاصر المتأخر قديماً إن ذلك قد يبعد بين الكتاب وبين حركة الحياة في مجتمعهم، ويجعلهم لا يعيشون للمشكلات التي قد تطرأ في حياة الناس، وعلاقتهم الحديثة بعد الاستقلال، والقضايا التي تفرح نفسها أثناء فترة التشييد والبناء.

أما ما يشير إليه من موضوعات ومساائل يلزم لانتهاك إليها، والتعبير عنها، أو تصويرها، واتخاذ مواقف منها، فإنها الثورة الزراعية، والصناعية، والثقافية، ومساائل الإصلاح الزراعي، وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائري الآن، فالشرطي الجديد، والموظف الجديد، والتاجر الجديد، والمحكوم الجديد، وموت والحياة، كلامها جديد، في كتاب سلخ من كتاب آخر، وراح يقيم أنظر شخصيته ونسبها، وهو في سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من أصحاب والتألفات

وكان طبيعيّاً أيضاً أن يحدد الطاهر وطار موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية روياتهم، من أمثال مالك حداد، محمد ديب، كاتب ياسين، وخاصة أنه فوجئ بأن دارسي الأدب ومؤرخيه من العربيين في أوروبا، وفي بعض أبنادان العربية كذلك، لا يحدسون أن للجزائر أدباً غير هذا الذي يكتب باللغة الفرنسية، ولما كان هو واحداً ممن يحرصون على تأكيد الانتماء العربي، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر، وعلى إعلان ما يجري من استبدادات جادة، في كل المحاولات والمستويات، فإنه كتب محاولاً إقناع القاص في المشرق العربي (بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية، وأن اقتصاده على معرفة كاتب ياسين، ومالك حداد، لا يعني تمسكاً في المعرفة، جهلاً، صلة صلبة، تحجبها أوتانها في تناول العالم أجمع، بل قد يعنى تقصيراً ليس في حق رملاء محاولون لإسهام في إثراء المكتبة العربية، أو في حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته، التي استهدمت ولا تزال تهدف لتفريغ الاستعماري والإمبريالي - وبما في حق نفسه بالذات - كمنصف لا يكلف نفسه عنه إطالة عنه ليري، من هناك خلف

بعض الأسماء التي وصفته عن طريق الترجمة (٢٢)

إياها صرخة في وجه الذين لا يبحثون عن الأدب مكتوب باللغة العربية في الجزائر، الأدب الواقعي الاشتراكي على وجه التحديد، الذي صدر عن كتاب عرب، يؤمنون بعروبتهم ويعتزون بها ويلتحمون بقضايا شعوبهم، ويلتزمون التزاماً دليلاً نابعاً من وعيهم للذات، وإدراكهم الموضوعي لما يجهد هم، بضرورة التعبير عن واقعهم، ورسالة مجتمعهم، وخطاته المعاصرة، وأيامه المستقبلية

...

والكتاب الجزائري الطاهر وطار من موليد ١٩٣٦. صدر له حتى الآن، مسرحية «المطرب» ومجموعات من القصص القصيرة هي: «فخار من قبي»، «الطعنات»، و«الشهداء» يعودون هذا الأسبوع. أما رواياته فإنها «اللاز»، و«الزوال» (١٩٧٤)، «الحرائث والقصص» (١٩٨٠). ومنه «العشق وثقوت في الزمن الحراشي» التي يعتبرها الكتاب التي لروايات الأولى «اللاز»، وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر ببيروت ١٩٨٠.

وفي كل هذه الأعمال، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح: فكرياً واجتماعياً وسياسياً. فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمي لمشكلات المجتمع الجزائري، ويتصير للطبقات العاملة، وراحياً وصناعياً، وبيد الوجودية وأصحاب الأضواء وكبار أصحاب القوة ورأس المال وهو يزيد الثورة الشاملة، المدفوعة، التضحية، وهو في قصصه ورواياته، واقعي اشتراكي، يلتزم بكل ما طالب به الواقعيون الاشتراكيون، لما فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن شلت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل، كالمباشرة، والخطائية، وتعليق المدفوع الثوري على حركة الشخصيات، والأحداث القليلة، والحوار المحي، والثناء الثوري

إنه لا ينجح التزامه بكل ماورد في الخطاب الثوري الجزائري، وبالانحياز السياسي والاقتصادي والفعال الذي كانت تتيحه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراحل هواري بومدين، لأنه يرى، بل يعتقد، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية ومن ثم جاء احتفاله بالمصموم السياسي والاجتماعي في رواياته. وقد كان ذلك نتاج اشتراكه في الثورة من ناحية، والمرحلة السياسية التي كُتبت فيها أعماله من

ناحية أخرى، وحاجة القارئ - بالعربية - في الجزائر من ناحية ثالثة

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالخروج والرواسبية واليوتوبيا والإلحاد والتصميم والزم، وإنما كانت تبج الفرصة للكلمة الواقعية، الصريحة، الصادقة، المباشرة، التي تنقل إلى القارئ صورة نقيصة عن المناخ الذي عاشته الجزائر، والمشكلات التي يعاني منها إنسان اليوم، كما أن اشتراكه في الثورة اشتراكاً مشلولاً، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذي كان يدور بين الثوار وبعضهم والبعض الآخر، ويسم - مجتمعين - وبين القوى غير الثورية التي كانت تعمل على شل حركة الثوار. ومن خلال الثورة استطاع أن يتبين قيمة الإنسان العادي البسيط وإسهامه الحقيقي في النضال من أجل أمته. وهذا ما تركه روائته الأولى «اللاز»

في «اللاز»... يحاول الكاتب استكشاف من الثوار الحقيقيين، الذين يجربون من فاع المجتمع، ومن باطل الأرض القوية، ليناضوا، وليخطوا، وليطمحوا، وليطمحوا وأرواحهم نماً لوطيهم فالثورة بهم، ومنهم، ولأنهم، أمثال «اللاز»، وهذا القبط الذي لا تذكر، حتى أنه، من هو أبوه. وكأنما التقطته من بين الرماد مثل الدجاجة، يرر إلى الحياة يحمل كل الضرر، كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس، يضرب هذا، ويحتفظ بحفظه ذلك، ويهدد الآخر، إن لم يسبق له النقرة من متجر أبيه، أو الطعام من مطبخ أمه، حتى إذا جاء يوم الأحد يادو إلى اللعب، شاهراً عنجرة في وجوه الصغار حتى يتزلوا من إرادته، ويكثرون منه، تارة يدورون لكل لاعب، وتارة يشتم، يطلب عشرة، لم يكن يجدي معه، لا تدخل الآباء، ولا تدخل «الناشيط»، بل الويل كل الويل لمن يجراً، ويبلغ عنه آباء، أو أخاء، مكابر، معاند، وقع متعت، لا يهرده في معركة، وإن استمرت عدة أيام، يصبره للرد حتى يعتقد أنه قتل، لكن ما إن يتعد عنه، حتى يهين ويسرع إلى المجاعة، أو يرمي على حصصه، وإن فاته ذلك في نفس اللحظة أو اليوم، أعاد الكرة مرة ومرة، بما جعل الجميع، كباراً وصغاراً، يهابونه، ويحششون الاصطدام معه، ويتنازلون له عن حق أو باطل، القبط، كلاكير، واعتقد الناس أنه سيبدأ، أو على الأقل نجح وطأنه، لزداد سحره، وبحت فيه شروط، لم تكن لتتبع (٢٣)



هذه الشخصية المتناقضة ، الشاذة ، الشريرة ، سرعان ما تحول بكل قواها هذه ، إلى أنوث الثورة ، فتصبح حبر الزاوية في كل الأعمال القادرة التي لا يقدر على أدائها إلا «اللاز» وحده وقد وفق الكاتب في إقناعنا بدورها ، وبصدق ملحها ، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائي . بل إن الكاتب يعتمد أن ينثر بين صفحات الرواية نكتاً من الأخبار الطامسة باللاز ، وعاصبه ، دون أن يدركنا بتاريخ حياته عند الصفحات الأولى وكان كل أدرك أن إحساناً بهذه الشخصية الحادة قد يترى ، إذا به يلتقط لحظة مشرقة بطولية ، ويسلط عليها أضواءه القادرة ، ليعمق لدينا الشعور القوي بقيمة «اللاز» ، وبأهميته متاضلاً ورحيماً : «جندبان

يجرد اللاز من دراجه ، وثمانيه يستخونه السير . بالكبات ، والصرب بمزخرات النادق ، بينا الدماء تتطير ، من أفقه ووجنته ، وجيته وشمته ، وهو يترجح تارة ، ويقدم أخرى ، صلباً سبلاً من الأقطاف الدائرة ، شامخاً لأعناق العرب وعجاده . المنظر هادي بالنسبة لجميع المشاهدين ، هذا لقدر الذي ظل ، لحظة يراقب كل حركات اللاز ، ويضرب كل كلمة بنفوسه بها ، بل أن يبلغ للوكب باب معجزة .. بذلك اللاز ، آخر جهده ، حتى تمكن من التوقف ، ثم نظر إليه ويصق في وجهه مزججراً : واقم النظر ، يا غنجازير حانت ساعتكم كنكم<sup>١٥١</sup>

عندئذ يدرك لقدر مغزى تحذير «اللاز» للمناضلين الثوار . ارتضى أن يكون الضحية . وخشى أن يقع رفاقه في أيدي السلطة الاستعمارية القوية . ذلك أنه ظل يجتال على الحياة ، وحل الناس ، وحل الفرنسيين ، فبادر إلى مصادفة العسكر ، وصار يردد على التكنة ، إلى أن التحم مكتب الضابط الفرنسي معه ، ولم يعد يبادره ، فلا أحد يمكن أن يشك فيه وبو للحظة واحدة . هي الجزائر بطلق هذا التلميح « = اللاز = على الإنسان الذي لا تنسى رؤيته شالوماً منه ، أو مروراً وعدم ارتياح إليه ، وإن كنت في نفس الوقت - مضطراً بحكم الظروف لحاقته لكن على مستوى أوراق اللعب ، يعتبرون ال الرقم الفائز دائماً ، وللتغلب ألباً ، في حين أن القصة في الإنطورية تنس . الحمار ، أو الشخص الأبله ، الأحسن ، العبد ، أو ذلك الذي يصرف عناية ، جاعلاً من نفسه مغربة الناس ! استطاع الكاتب أن يجمع في شخصيته اللمية - «اللاز» - كل هذه الأبعاد ويرسم ذلك جملة الشخصية المحورية في

الرواية ، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية . ولعله عن طريق تلك التلاعب الظاهرة تمكن من انصمام غرقة الضابط المحدث الشاذ ، الذي لم يسمح لأحد بانتهاك أسراره الدفينة سوى «اللاز» . ومن ثم سخر «اللاز» بذكائه وحلمه القوي ووطنية الحادة ، موقفه ، لحقمة الثورة والوطنيين الشرفاء : «تبقى حجة واحدة ، قوية بصر الشيء ، في حالة اللاز ، هي أنه لا أحد ، يستطيع سبة عيانة واحدة معينة له . وجميع الذين يلقى عليهم القبض ، ويمكن تحت التعذيب في التكنة ، بعد خروجهم ، يشون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم . إنه لم يشهد أيداً ضد أحد ، ولم يردد مرة في أن يشهد لفائدة من يستشهده . كما أنه لا يتولى عن تقديم الخبز ، والماء ، لكل من يطلبه ، مع أي الحونة المحبطين هم الذين يقومون بتعذيب إنسانهم .<sup>١٥٢</sup>

قريباً من محتوى «اللاز» الاجتماعي والقيادي ، تقدم الرواية عدداً من الشخصيات العادية ، ليكبروا أجيباً - مجسداً لحركة الشعب الجزائري في ثورته ، بمسى أنه لم يتعجب شخصياته من القيادات التاريخية - كترحات الشهيرة ، بل لفتت أناساً عاديين جداً ، يزدون نورهم الوطني اللازم ، من أمثال حسو ، لقود ، زيدان ، آحمزي ، من العرجي ، يستطعون في كفاحهم وسائل بدائية متاحة للقتال ، والتربيع الجلود ، والمقاومة ، وتثقل الأخبار والقرن والسلاح ، ولخضاع العسكر الفرنسيين .

كذلك فإنه يجرهم حركة طبيعية إنسانية ، ويقيم أمثالهم البسطة ، وعطايهم اليومية ، وعلاستهم للجسم أو للعب ، كما نجد ذلك في تصديره علاقة لقود بزيته ، وعلاقة حسو بالأعوات الثلاث : داحمة ، مباركة ، خروقة . واللاز نفسه ، بعد أن ارتدى زي السارجان ، الذي ضربه ضرباً مبرحاً ، والذي عليه طويلاً ونجبه على الاعتراف بمظلمات عن رملاته ، لم يخل الكاتب الجانب الإنساني لديه ، وكيف تراه يطلب الحضر قبل التصريح بما يريدون . وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً ، ويساعدوه على الهرب ، لم يس كادورة الكحول ، التي وثب نحوها واحتلقها ، وبسرعة ورشاقة قذف بها في جيب سرواله ، وتبع الجاهل الذي انتظمت في صفه كما لو أنها إحدى دوريات التفقد ! وهذا حرص من الكاتب على التعامل الإنساني المقبول ، القابل للتصديق ، مع شخصياته ،

باعتبارها أناس . وهذا يؤكد أنه لم يصف إليها من الصفات الحارقة للمادة ، اللامقولة ، ما سمعها غربة ، بعيدة عن المعقولة والتصديق .

ويتأكد لنا ذلك أيضاً ، في تصويره للخونة من الجزائريين أنفسهم ، أمثال المحرك الذي فر من التكنة ، ولقدي أرسل - كجاسوس - للاطلاع على الشبكة التي يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف العسكر الفرنسيين ، وبطروش الذي استخدمه الفرنسيون في التكنيل بجباله «حبرية» وروجها الذي هو عنه في نفس الوقت . وكيف أنه عاشرها أمام زوجها - عنه - مرة - ثم فكك ب ، وقد جنت في المرة الثانية ، وأسى أمره معها بأن مرتها بالفس ، وما لبث أن ضا برصاصات مسلحة<sup>١٥٣</sup> .

وعلى هذا النحو نحصل صفحات «اللاز» بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير موزنة . ومنذ الصفحات الأولى للرواية نطالعنا آراء الناقد ، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستمرون شهداء الثورة ، ويلعب إلى أن الشهداء الذين شاركوا في الثورة من قدامى المجاهدين ، قد تحولوا إلى بطاقات تبريدهم أن يحصلوا على منح مالية كل ثلاثة أشهر (أنابون برص) أن تحول شهداؤنا الأحرار إلى مجرد بطاقات في جيوبنا ، تستظهرها أمام مكتب المنح ، مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم يطويها مع درجيات في انتظار السعة القادمة<sup>١٥٤</sup> .

وآباء الشهداء لم يعرفوا بكون إلا الارتزاق وانتظار الموت ، لا شيء إلا لأن أبناءهم اشتركوا في الثورة واستشهدوا فيها (الشيشان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً ، البرانس مهتلة ، رقة ، متداعية ، والأحذية مجرد قطع من الحديد أو المطاط ، تشدها أسلاك حديدية ، والأوجه ذرقاء جافة ليس لنا من الماضي إلا القاسي ، وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار ، وليس لنا من المستقبل إلا الموت . نتأكل كالجراثيم ، وليس غير)<sup>١٥٥</sup> . لعله يطالب بتكريم هؤلاء ، أو بعباد حياة وادعة هائلة ، ومستقبل أفضل

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حياً ، فإنه في غالب الأحيان ، يعطو صوته ، وترتفع صراخه ، وبخاصة عندما يتحدث المناقشات السياسية ، ويطول أمورها . فله مناقشات سياسية بين زيدان وأخيه وقود ، حول جميع الشباب ، والمشارك ،

والخرق ، والنصح الذي أصبح عليه الناس من قهر وبؤس وصبري وجهل ومرصى وظلم (صفحات ٤٤ ، ٤٥) كما أن هناك أجناساً مطولا دار فيه حوار بين ريدان ورفاعة المناصلين ، نجدته قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس معه ما يدعو إليه من الناحية الفنية . وقد كان التلميح كافيًا جدًا ، بدلاً من الإسراف في الحوار الصارخ مباشر .

وشخصية الكاتب صافرة جدًا عندما يكون الحوار حول المناقصات الطويلة ، حيث يكشف عن وجهه الطويل ، وانحمازه الحاد للطبقات للطبقة . الثورة - في نظره - ثورة طبقية لتحرق الاشتراكية بين قراء الجزائر ، أمثال اللار وحمو وقندور ومضى الفرحي ، وبين أعيان الجزائر والبورجوازية الفرنسية الغازية المستعمرة . ومن ثم فإنه يرى النضال ملقح ينبغي أن يكون في جيبين ضد قوتين متحدتين : ضد الاستعمار أولاً ، والبورجوازية المتخلفة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً . وهذا واضح جدًا في ص ٢٠ ، ٥١ . وفي غيرها . (ينبغي أن نعلم به أكثر . وأعظم وجهه الطويل) <sup>(١١)</sup> ، (المهم في الوقت الراهن أن يقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته . وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأعياء مثلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأخذوا رؤوسهم لدماصعة ، فإنهم سرعان ما يسترجعون وسيطرون على الوضع) <sup>(١٢)</sup> ، (هذه الحركة ينبغي أن تنبئ الصراع الطبقي من الآن ، وبدأت بحركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يجرها الاستعمار إلى صالحه ، يحل في نتائجها ، ليحلف الوطن بين أيدي الصلاء والمصالح) <sup>(١٣)</sup> .

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً : (الصبح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتي يوم ، ولا يبق في الوادي إلا الحجارة ، إلا الصبح ، لا الحق . يخرج الفرنسيون ، يفر الأعياء ويعدمون ، ينام جميع الناس على الشعب . نقرأ كلنا نتعلم الحرية والرومية ، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية . يصبح الحاكم من عندنا . الشايط ، والحواشي ، والقائد ، والشرطي ، منا . صبر صامرين ، متطعين ، جميلين ، محرمين ، كالفرنسيين) <sup>(١٤)</sup>

أيًا ما كانت لأناطه الفنية القليلة التي قد توخذ على رواية «اللاز» ، فإن الظاهر وظنر يُعَدُّ بشره هذه

الرواية ، جعل كل الأنظار تنحني إليه ، كما سبق أن انتهت إلى عبد الرحمن الشرقاوي بمجرد صدور روايته «الأرض» . كل منها كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركت واقعا قسماً ، واستحدثت شيئاً أبعد ما يكون عن التسلية والترفيه . كل منها تصدر عن معاناة فعلية ، ومعايشة واقعية لا متحيلة ، وكل منها تنبع بما للغة العربية من دلالات قوية نافذة ، بالرغم من بساطتها وسهولتها

وبالرغم من أنه كاتب مشترك في الثورة ، ويحاز إلى قودها الفاعلة ، فإنه لم يسلّم بصراعاتها الداخلية التي كانت تحدث في صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذي بدأ ضد الاستعمار والتخلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فريدان والدة «اللاز» ثوري شيوعي ، ينضم إلى الثورة عن رعي وعن المنافع عينية ، يتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصعوف المناصلين . يد أن الثورة عدله ، في موجة التطهير التي قادها جيل التحرير . يدعو المتخلف من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها . لأن فريدان لم يدخل في ذكره الماركسي ، ولا عن عقيدته . بل إننا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين في وطنهم ، إذ إسم احتفلوا من قبل رجال الثورة وأودعوا علباً في قاع الجبل ، وفي الحب . لا يدرون ما يصيرهم . ومع ذلك فإنه يعطهم مناصرين عملاً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا ينظرون إليهم إلا نظرة الرقيق إلى الرقيق .

والظاهر وظنر في هذه الرواية وفي غيرها ، بما نماناً من تأثير بسبب المخطوط . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وخاصة في بلدان التي شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا في صوة كتابات نجيب محفوظ . وعلى مدى أسلوبه . وهناك من راح يقلده مع تغيير في أسماء الشخصيات ، والأماكن . أمّا الظاهر وظنر فإنه لم يتأثر إلا مؤثرين اثنين . خبثه ورؤيته ، وواقع الحياة في مجتمعه ، ونأي بنفسه عن محاكاة نجيب محفوظ ، وعن التأثير بالكتاب الفرنسيين . وكتب رواياته بشكل تقليدي ، محترماً بالبناء الفني للأثوف ، الذي لا يسعى إلى إغراب أو ثورة أو تعبد .

في بعض الأحيان ، قد يوصى إلى قارته بأنه يستمرى في ذكر تفاصيل وجعشات متباعدة ، لكن سرعان ما يكشف القارئ أن هذه الجعشات التي راح

يتمسكها من هنا وهناك وهناك ليست إلا أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الخطو القدم ، واماخ التعمق الذي يسود الرواية . فأتت لن تعتقد فيها بثار حول «اللاز» ، دون أن تكون غنة إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذي طرأ على حياة أمه . «صارت تشرى السكر بالكينو ، والقهوة بالنعبة ، والزيت بالسر . بل وب من حين لآخر تشرى عنبه حوى الترك . أو شيئاً من الحور أو الفم ، بين كان الشخان لا يبعث من كوخها إلا من سنة لأخرى .» وهكذا . فإنه لم يسرف - لأنه كاتب واقعي - في تجسيد الحالة الاقتصادية للأمر ونصحبها ، تأكيداً لما يثار حوله من أنها تقوم بدور القوادع للضابط الفرنسي الذي يرتبط باللاز بعلاقة غير معهومة للعامة ، وإنما حاول أن يكون محمداً ومحمولاً ومسطقياً في تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادي للأمر

• • •

وإذا كانت شخصية «اللاز» هي حجر الزرورة في أولى روايات الكاتب ، فإن رواية «اللاز» هي الحجر الذي دارت حوله بقية أعماله ، سرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة «العشق والبرق في الزمن الحراشي» . الكتاب الثالث لللاز . وعنه نخطت لنفسه مثل البداية كتابة رباعية روائية : في الجزء الأول منها - «اللاز» - عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط . طوال ثمانية أشهر ، إبان المتعالي الثورة . دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التي تعرض لها قد وقعت . أو وقع ما يشبهها ، إذ وقف منها في زاوية معينة . بين حينها نظرة القصص الخاصة . ثم جاء الجزء الثاني بمثابة رواية «الزوال» ، ليتنقل إلى المرحلة التي واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين . عندما بدأت تغل على التعبير للمادي الاقتصادي في حياة الفلاحين . إن مجرد الإحلال في الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي هو كلف ونعرة للعوى المصادة التي أصعبت عن وجهها القبيح ، وولعت تخطط لاغتيال أسلام الفلاحين . ولتوديع الأرض عنبه ، ولتسحق عخطات الثورة . ولصرب كل المؤيدين مثل هذه الخطوات الخرفلة «الشبح بر الأرواح» - على سبيل المثال - وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على سبقاته كما هو - لا يرضى من أي تجديد أو تطوير . بل إنه يلمس كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لاسيما ترتبطان بما يسمى «الاشتراكية» التي سوف تسببه ما يتصور أنه حق محاص جداً له وحده . هذا اصطليحت طرته إلى كل شيء بصيغة معادية ، ناعرة ، رصه فهو يرفض عدد السكان للتكاثر في مدينة «قسنطينة» ، كما يرفض التسول والتسولات . وينفر

من الحركة المفردة المتصاعدة ، ومن رحام الناس في الشروع ، وبطرد الألوان والروائع ، ويلبس الفهال وتواجههم في المدينة ، وأحداث الرواية تقع في مدينة «قسطبة» بعد الاستقلال بسبع سنوات

وفي الرواية تركيز على شخصية «بو الأرواح» وهو الشخص ، والرجعية ، ونقطة نبرة الشخصية عن الداخل ، وخاصة في القسم الخامس المصون ، «جسر مصد» ، إذ يتعمق الكاتب رجعية في استكناه داخله ، وعرائزه ، ورجعياته المتناقضة ، بل إن الكاتب يعمل نفس الشيء مع ملحد والأب ، ومعظم أفراد أسرته ، يريد بذلك أن يكشف عن المظلم والألا خلق واليوثق المدينة وراء سدوكه الزاهي وهو يريد كل تصرف حاصر آلي إلى بواعث قديمة كاتمة ، وكأنها موروثة لدى ملحد والأب ، ثم ظهرت آثاره في قضية «بو الأرواح» منه ، مدشب عن نفوق ، في علاقته السوية ، ورجعياته السابقة ، وعقمة ، وحشمة ، ورجعته العارمة في الاستتار ، فالعصر والحسن والأرض

وبل هذا القسم من الرواية هو أبداها عن المباشرة ، والإبصار ، والمطاطية ، والرمز إلى نفس الصحيح ، ولم يعمل الكاتب هذا الخيط النفسي عن الخلف الدم للشخصية منذ بداية الرواية ، حيث يتصور إحساسها الكلي إزاء التصور العام والحاسن الذي يلاحظه حوله ، فكل شيء يتغير ويتطور إلى الأفضل ، الأكارب الذي لم يتعدوا ، أدوا دورهم الوطني وواصلوا الكفاح في مبادئ أخرى ، ومن كان يتصور أنهم أرادوا القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى حياتهم ، أما «بو الأرواح» فإنه الوحيد الذي ظل على حاله ، متشبهاً بأفكاره ، متقوقها داخل مصالحة الخاصة ، متحاراً إلى نفسه المظلمة التي تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزوال الذي يحطم كل ما يجد على حياة الناس وأبدان

والظاهر النشال ضابط سام يحل ويربط ، حار لحلاق شهيد ، نيتو الدلائل الخائض ، فب لشخصية يبايى النفس والمعنى من وصحة ، سمعان مهرب الصابون ومحدثات صهر لضابط سام يحل ويربط صمكت يا رسول الله ، صمكت يا حب الله من علامات قيام الساعة أن يتداول الحصة العراء ، رعاه الشاة في البيان ، وأن تلك الأمة ربما ، وإن يتقلب الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعل فتلك علامة قيام الساعة ، وما هي تحل إلى (رألة الساعة شيء عظيم) <sup>(١١٢)</sup>

والرواية كسابقها مكتوبة بشكل تفيدى ، حول شخصية وحده ، وفي إطار رمي لا يتجاوز الضاعف الست ، وتلمح في ثقافة الكاتب الغربية ، ومعابشته للتاريخ العربي الحديث ، فهو يربط بين بعض ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية ، وما يجري في بقية البلدان العربية بمرآة للمغرب

الغري ، تبرزها مناقشاته الدائمة لآل غلدون ، وعقله نظريته ، وإيمانه النظر في آرائه الخاصة بالمدينة والتمرد واليدو والمخبر وما إلى ذلك .

• • •

ويقتحم الظاهر وظلّ في روايته الثالثة (الخواتم والقصر) على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها ، وأموارها المنيعة ، بعد أن خرجت من فاع المجتمع ، لتحتمس على القمة ، إنها القوى الثورية المضطمة ، التي بب من أصول شعبية فقيرة ، ولدت باسم الشعب ، حين أحداث التعبير عنه بشكل معتقل ومربى ومصوغ وسرعان ما يكشف الناس العاديون أن هذه القوى التي تهب للمصالح ، والدعاة ، والإصالة ، والتي تفتت وحدة المطامحة ، وتحطم الاستقرار النفسي والأمن الاجتماعي ، والتي تستمر الضمر لإدلال المطحوبين ، والحسن لا مناصح دم الأصحاء ، هذه القوى المستقلة المشددة ، ليست إلا مجموعة من المصوص ، يفتأون الميون الخلق ، لا يبرون الأيادي الكاذبة الفاعلة ، ويبتكروا بالعدوى ، ويبرون الرعب والفرع في عوس كل مناس

والأول مرة يستخدم الكاتب رمز ، وهو رمز شفاف أقرب إلى الفهم ، وقصيح منه إلى التوضيح وقد توصل بالمرحّل ليقول كل الآراء والمعارف التي نشرنا إليها اصطنع شخصية «علي الخواتم» - المياد - لتحمل كل الملامح النفسية المتأصلة ، كالتصالي في خدمة المطامحة ، والحب ، حتى لم يظهر المياد ، والذكاء القوي ، الذي يمتدح به في أشد المواقف تعقيداً ، لطيفة الناس ، ولغيرهم ، والصبر للوصول إلى الهدف الإنساني وهو يصادف هذا من القرى ، لكل قرية من انفسها ، وأفكارهم ، ومطالبهم قرية الأعداء - قرية التحفظ - قرية الاحتجاجات - قرية التساؤلات ، وكل قرية رمز إلى معنى أو فكرة ، كما أن الشبكة الكبيرة ليست إلا درماً

ولا يصور أحد أنه ييم في الخيال الرومانسي اللا حدود ، ومنها ما خياله ، فإنه يعكس الواقع ، في صور تدعو إلى تساؤل عن إمكانية توليدها والحقي أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المزرى من القرية والشهوة ، بالشكل الذي يحل الناس يتأخرون هنا إذا كان محقلاً ووجد هذه الصور القرية ؟ ! وإذا كان تصور وجودها - خيالياً - غير ممكن وغير قابل للتصديق ، فما بالنا بها وهي واقعية وموجودة بالفعل لا بالقوة ، والناس يمشونها خطوة بلحظة ، ويوما في إثر يوم ؟

وما لاحظناه في «الظلال» نلاحظه هنا ، وهو أن الكاتب يصرب على ور الشخصية الشعبية - المتعاه والمتحج من وسط الخاهير ، إن وعلى الخواتم ، إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فحبوه ، وأخلص

لهم فأنطسوا له ، وصاروا مستأ يستند إليه ، حمل همومهم ومشاكلهم ، وسعى من أجل التعبير عنها ، في مواجهة الزعماء المستعربين الذين يسكنون الحرامات ويمتصون دماء الناس ، وإذا به يدمر هو نفسه ويرقى عزها ، وإذا بالناس يلتصقون حوله ويمتلونه ، إنه رمز للشعب العامل الطيب ، الذي يتصر في البداية ، ويمرر أعداء الشعب من أحكام المصوص ، وبعد فقد كان الكاتب حريصاً على تبيان أن قرية الأعداء ، أشبه بالظلام الشيعي الصادم ، تكبها القرية المتقدمة - تكنولوجيا وفكرياً - عن باقي القرى التي مر بها «علي الخواتم» وهذا هو الانعطاف الذي يسفر عن نفسه في كل روايات الظاهر وظلّ .

وهناك أقوال جريئة مبثوثة هنا وهناك ، وأيا ما كانت الشخصية التي تصدر عنها ، فإن أقوال المؤلف أولاً وأخيراً ، والأمانة على ذلك كثيرة ، إن العصر لا يمكن أبداً أن يعرف شقيقه أو عصمه انعطاف والشفقة لا يدخلان لنوب المصوص إطلاقاً كيف يشق أو يحلف للثيم <sup>(١١٣)</sup> ، والقصر يعوس لجميع الخمرين ، في شخص على الخواتم - إذا كنتم حقا تحبون السلطان وتكونون له الولاء التام - في طلبكم إلا اتباع أهل قرية التصرف ولأنهم إليهم <sup>(١١٤)</sup> ، «سيد حصو طوية» لم يعدم واحد من الرعية ، لينت ويؤكد صمته ولقد كشف عن الخواتم هنا كمن يعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة أثبت أن القصر شيء ، وإن الرعية شيء آخر ، وأن نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظره إلى انطيه والطبور والخنافس والدواب - وغير ذلك مما خلق ، ليؤدي له خدمة ، وليس ليتلقى منه خدمة <sup>(١١٥)</sup> ، «إن شيم بالشهوة والمصر ضحرف» ، أو أن يطلب من الحكمة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل - أو أن تحسد على ما قد تال من رمة فتقتل - هل عكرت جيداً يا علي الخواتم <sup>(١١٦)</sup> ، وأخيراً ، هؤلاء إبرة على الخواتم ، الخرمون المسجون لقد أهدروا في المساحة وكشعوا عن سرارهم الخيش هذا هو العرض يدد <sup>(١١٧)</sup>

• • •

وبعد للكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع ، في آخر رواياته «العشق والموت في الزمن الخرافي» ١٩٨٠ ، وهو في هذا القود يجتاز أخطال روية مجموعة من شباب المطامحة ، ممن نظروا للمشاركة في أعمال الثورة الزراعية ، إيم جيل جديد مختلف عن قدامى المهادين ، يرمون ماضي العالم ثلاث ويؤمنون بالثورة ، ويمركون أبعاد المصاحف لظنهم المعقدة بهم يعيشون لحظات مبهمة المكنة ، و كانوا قد منحصر من عهد الخيل والعمر ، صطهد العدو المتوق

وسلال مرة التطوع القصيرة في إحدى القرى الخرافية ، تنازعاعات بين للمسكر الرجعي من بعض

الشباب المتخلاء من أمثال مصطفى والعسكر الثوري الذي نمته جميلة وثريا وغيرهما. لكننا لا نطهر بمستوى فني من الصراع الدرامي. إذ انحصرت حلالات في مجرد مناقشات برنطية لمهبطية، حوليات شباب مراهق ديباً وسياسياً، لدرجة أننا نجد قراءً يعبها مكررة من روايات الكاتب السابقة، فضلاً عن أنه انتهى إلى حشر دوايته بآراء الفلاسفة، والثوار، والأدباء، والشعراء، من الفرنسيين وغيرهم والصينيين والفيتناميين والأكراد.

والأكل من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأحوال «بابونجودا» و«ليني» في «المعطرات» مثلاً، يحدد المجلد والخزء وموضوع الفصل «ابن السلطة وبين الثورة المصادمة»، ويشير إلى المصدر في لامينش، واسم المترجم، وتاريخ الطبعة، وكأنها بعد بحثاً ولا يكتب رواية فنية.

ولأول مرة نجد في هذه الرواية بين اهتماماً فنياً بل ذكر دوره مناضلاً ورفيقاً لخوازي يوميين، ومشاركاً فعلياً في الثورة الجزائرية: (أعرفه منذ الخمسينيات، وأعرف بالتفصيل كل تركيبات فكره. لقد استمعت إليه يتحدث، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس، وركبته مرة بتطير، خلال ثورة حراسة كنت أقوم بها، قرابة العشرين دقيقة، تحت الشمس المحرقة في انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة، وعشت حتى الأعناق فترة إعلان تمرد من الحكومة المؤقتة بكل شجاعة، وأجريت معه حديثاً صحفياً يوم لم تكن الأمور بهذه لعله أنون لتصبح صحف لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال، ولشريت كل كلمة قالها في خطبه، ولدي تفسير لكل حركة قام بها. وقد تحدثت أكثر من مرة. كان على أن ألتصق به، بحكم حراسة الكتابة، وبحكم تواجدى السياسي معه، وأنها بحكم بدارفني التي لا يمكن أن تظهر بها وأنا فنان محكوم عليه بالتوقيل الأمثل للأمثل. إنني أعرفه كما أعرف نفسي). (١٢١)

وكثيرة هي الصفحات التي أنشد فيها بدوره بوصفه كاتباً استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبي والنقسي والاجتماعي في الجزائر، شخصية «اللاز» التي تحس معالي عظيمة متعددة، والتي تجسد نصال شعب وآلامه، وما تزال تحرس الثوار، وتظهر في الوقت اللازم، بحيث أصبح «اللاز» في نظر الكاتب وعمل لسانه، نموذجاً فريداً يجد فيه كل جزائري نفسه، وكل شعب مناضل حر يجد فيه رؤيته الآتية والمستقبلية، فهذه الشخصية رمز لما كان ولما هو كائن ولما ينبغي أن يكون. اللاز موجود في كل جبل، في كل مكان، وكل زمان. اللاز كائن وغير كائن، كائن حيناً حللنا وحيثاً وبيتاً وجوهنا، اللاز بلاء الدنيا، في حرائر، والمغرب، وتونس، ومصر، ولندن، والسند، اللاز حق وغير حق، اللاز هو الشعب، والشعب هو المستقبل. وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة. على هذا النحو يوه

الكاتب بعقريته في رواية «اللاز» (برهما، في رواية اللاز كان عبقرياً حقاً، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة، ذات طابع خاص، تجرى ببلادنا، أن يستشف جوهر حركة عهد الناصر. ربط بين ما يجري علينا وما يجري عندهم، وكما لو أنه عمك يحيط القضية كلها كان شمولياً وكان ذكياً لم يربط بين محريات الأمور في مصر والجزائر فحسب، بل أنشأ حركات العالم الثالث كلها، وجعل إسكافية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية ويعتدو الأسس واردة جداً. فقد حدد بالتدقيق، لمركبات ثورية من غير الثورة، وترك كل الاحتمالات محكمة لمستقبل الجزائر). (١٢٢)

نجد، بعد ذلك، تحريفاً بين ظروف الثورة في مصر وفي الجزائر وآراء وأفكاراً سياسية كثيرة جداً وحديث الكاتب عن غلبه بطول ويطول، دون لف أو دوران. بكل الموصوح والباشرة. هناك صفحات كاملة لتحير ترجمة شخصية للكاتب، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية، أو نقداً اجتماعياً صريحاً، ولا أحد على الإطلاق يشك في أن الطاهر وطائر، متحفظ ومتواصل وطني زيه، لكن التصريح بذلك في العمل رول، يصدم القارئ الذي يبتغي لمحاكاة رواية موضوعية. إن تخصيص الذات إلى هذا المجلد، ربما جاز في مجال آخر غير الرواية ولدي قراء لا يتفقون مع الكاتب الواقعي الاشتراكي طغيان الآنا والذاتية بهذا الأسلوب اللامني. ودون داع أو ضرورة تعرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسي.

إنه يحصل من كتاباته أناجيل ودمائهم وتعاليم، ولم يعد ذلك يعني حل أسد، فترازه بطرولها ويحفظون كتابها، ويحفظون أبطال رواياته. لقد حوّل بعض شخصياته الروائية - في صفحات روايته الأخيرة - إلى ما يشبه الشخصيات الحصارية التاريخية المصورة في ذاكرة الشعب. فالتاس يشدون صبا، ويذكرون مواقفها، ويشدون بطولاتها، وهكذا وهو يحرص على قارئ روايته هذه، فرائته وكتابه الذين يفضلهم، أمثال «بابونجودا» و«ليني» و«كافكي» و«كاتب يصنف». وينقل عنهم بعض العبارات والفقرات، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء، ويدون مخادج من شعرهم.

هذه للملاحظات الماثلة التي شغلها المناقشات، والمحدث الشخصي، أضفت كثيراً من التفصيل حيوية الصراع، وحرارة الأحداث، والتمسق في صيات الشخصيات. ولعله أيضاً اتحد بالقارئ من الواقع القوي للتحرك الحلي، وحله يتابع - فقط - آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التي لا تخرج عن دائرتين اتسمت: الفترة الأولى هي دائرة الشباب المتحمسين لثورة الزراعية وللمهم بالشيوعية، والدائرة الثانية هي قوى الثورة المصادمة للثورة من الداخل ومن

الخارج معاً، أي من داخل صفوف الثورة ومن خارجها. ومما أضعف بناء الرواية، حرص الكاتب لتلك الرسائل القرامية التي كان يبعث بها يومياً أحد لمبشرين بكلية الآداب إلى «جسيلة» التي لا تحبه، فلم يكن ثمة ما يدعو إلى تلك العثر التي انتقاه الكاتب، وهي مكتوبة بلغة شعرية.

ومع ذلك كله فإن الطاهر وطائر يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية في الجزائر، وهم قلة يشقون الطريق في صعوبة بالغة. وهو في وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعي القائل. الذي يضرب المثل لحيله وللأجيال القادمة، على قدرة الفن الأصل الحاد في الريادة والتوجيه، وعلى إمكاناته اللا محدودة في التأثير والتغيير، وأنه الساعد الطوية التي تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعدة. وإذا كان ذلك قد يحقق - بشكل أو بآخر - من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة، وإذا كانت تلك الكتابات في هذه الموصوحات المحددة ضرورة في أقطاب الاستقلال، وفي إبان الثورة الزراعية والثقافية، فإن على الكاتب أن يبدأ في ارتداد آفاق جديدة، ومعالجة مشكلات جديدة، تواجه الإنسان المعاصر في حياته اليومية. ولا شك أن الكاتب للمستقبل يؤمن - بما لا يدع مجالاً للشك - بأن واقع المجتمع الجزائري في السبعينات والثمانينات يختلف، وأن القضايا تختلف. وأنه ينبغي أن تعتمد أساليب التعبير عنها. كما يلزم ألا يقف الكاتب جامداً عند نقطة الابتداء لا يتصاعدها. وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجهد، الذي سوف تحل فيه أفلام الشباب من الكتاب ليلتدلي.

#### • هوامش

- (١) انظر: «بانوراما الرواية العربية الحديثة»، سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨
- (٢) اللاز - الطاهر وطائر - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٦ - ص ٨
- (٣) الزوال - الطاهر وطائر - دار العلم للملايين ١٩٧٤، ص ٦
- (٤) اللاز - ص ١٢
- (٥) اللاز - ص ١٦
- (٦) اللاز - ص ١٥
- (٧) أنظر تصنيفه الجيد لهذا الشهيد صفحات ١٩٠، ١٩١، ١٩٢
- (٨، ٩) اللاز - ص ٩، ١٠
- (١٠، ١١، ١٢) اللاز - صفحات ١٦، ١٦١، ١٦٢
- (١٣) اللاز - ص ١٣
- (١٤) الزوال - دار العلم للملايين ١٩٧٤ - ص ١١١
- (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) الحوات والقصر ١٩٨٠ - صفحات ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢

# اللغة... الزمن..

## دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

ككادب كانت حكمي بح إلى مانتات استرالي . وشوموس قاسية . وآفاق ارجوانية . كنت في عيب رمرا لكل هذا الحين .. وأنا جوب نحن إلى الشمال والصفيح " (لاحظ التبرع في استعمال الصيغ ومسايسة النمط بهذا) . ومصطلح حديد - حديد - كان حل وهي بقود اللغة . ومن ثم عند إلى روح من التمرد في معاملتها وهذا شكل هذا الوعي . معنى بها في صياغة لا موسم الهجرة . (ولكن إلى أن يرث المستعمرون الأرض . وتشرح الخيوش . ويرى الخليل أما مجرور الدنوب . ويلعب الصبي كرة الماء مع السباح في البحر . إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا . ساظر أنا أهدر في معنى هذه الطريقة الختوية )<sup>١</sup> ويقول الطبيب صالح مؤكدا أهمية الأسلوب . وأن الأسلوب هو طريقة استعمال اللغة والتي هي المادة الخام واللغة مهمة جدا جدا . حصل ليس بين الشكل والمضمون . بعض الكتاب ظنوا تعذيب المضمون يعني إهمال الشكل . حتى إن كتابا كبيرا جدير بكتوب بأسلوب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال اللغة مهمة جدا جدا .<sup>٢</sup> وهذه الصياغة بالتمه . مثله في الأسلوب . جمعت في روايات الطبيب صالح بعض المقاطع أقرب إلى الشعر مما إلى البر . بما فيها من إبداع وتصوير وإسهاب وطمع ومكنة . في إطار من الإيحاء والترييد . كان الضمير يتسم بصرعة ما وكان الصوب كأنه يح لي بحج أبدا . وكانت أصوات الحياة في «ود حامد» مناسقة مهادنة . يخطك غمس بان الموت معنى آخر من معنى الحياة لا كمر كل شيء موجود وببطل موجودا . من مشب حرب ولين تملك دماء . وسوف تلد أبناء بلا ألم . والرقى سوف يذهبون بلا بكاء .<sup>٣</sup> ويقول في موقف آخر . «انقص السامر وقد أصاب الداء المنحرج ككل أحد يرشاه مات الحب أو كاد

شخصية الطبيب صالح - مسيدة من سيطرته على اللغة - ومعها بالزمن كترتقل في سهرة ويسر بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالماضي هو عالمها الشخصي . والحاضر هو ارتباطها وبصائها بالعالم الخارجي . والمستقبل هو استقرار واستقرارها .<sup>٤</sup> وسبكون . . بدهاة ما هو ذلك . . وتجربة . ما كان . . في الواقع التي تردد بها الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل . عند الطبيب صالح إلى لغة تحمل ألقاها دلالات من خلال المعاني للعالم الداخلي للشخصية . ومن أفتح أساليبه وأكثرها تأثيرا فيها مقابله بين اللفظ وهذه . ويقول الراوي قبل أن يقرر اختيار الحياة في آخر مشهد من الموسم الأخيرة . . وبعد أن نزل إلى الماء : «تلمت بيه ويسر . فإذا أنا في مصف الطريق بين الشمال والمحروب . لن نستطيع للمضي . ولن نستطيع العودة . في حالة بين الحياة والموت رأيت أسرابا من القمل مسجيه شيالا . حل بحر في موسم الشتاء أو الصيف . حل في لحظة أم هجرة ؟<sup>٥</sup> وهذا التكيك بعد الطبيب صالح إلى معنى متغير بين الفنى والإحباب . معنى ليس قاموسيا أو مصطلحا عليه . بل هو نتاج شرعي للناح للماضي والمستقبل في الحاضر

وقد جعل تداخل الأزمنة والتواصل شعوريا محضا بين الطبيب صالح وقارئه . ذلك أن لغوي الممر عنه في الوقت أو الحدث متداخل ومعد بدرجة يصعب معها حل التكتلات القاموسية في استعمالها انطادية أن توفيه حقه . ومع ذلك خفل لغة الصبيب عاصمة على ما للشاعرية من لون وحجم حاصلي . بما فيها من انسياب ورشي ورقة ولغلاء مثير عن شعور حي مكثف . ويستشهد على هذه الطمعية في لغة الطبيب صالح ببولو ج م . سعيد في أول لقاء له بجين مودس «رأيتي قرأت شقة داكتا كصير ككادب

استعمال اللغة وموظفها للدلالة على الحدث أو لملوك إيجار من أعظم إنجازات الطبيب صالح في هذا الرواية العربية الحديثة . وحقل من الدراسات لا يزال بكرا . يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث . تكشف هذا الجانب من أدب الطبيب صالح ومساهمة إسهامته في مجال الرواية العربية . ولعل مرد ذلك أن الطبيب صالح قد قرأ وحضم وحلل أساليب الرواية العربية . وبخاصة في موظف اللغة للدلالة الصبة . . فلا ينجو الطبيب صالح من أصداء فوكير وكوبراد واليهوت . فالطبيب صالح - في تشكيله اللغة - لا يستقر على زمن واحد . بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة . مره هو في خيرة الحلم . مراوفا بين زمانين في الماضي ومستقبل . ثم يعود إلى اللحظة . حالاً في زمان حاصر . ليضرب في محمل الكابوس والمديان . عائد مرة ثالثة إلى الصحوة والوعي . وهكذا يرى الأزمنة متداخلة لتدخل الفكرة المبرع بها . نارة هي لغة . ما بعده قبل الكلام . وأخرى هي مباشرة وصريحة وواضحة . وثالثة هي مولود بين الكاتب وشخصياته . ومن ثم تتراوح المضائق - في تشكيل الأزمنة - بين الغائب والمخاطب والتكلم . حاككة روايا متغيرة للرؤية . يرى حدثا واحدا . ويستشع موقف واحد . ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة وهنا تتعد شخصيات الطبيب صالح وتتركب . فاستعمال ضمير واحد يعني موقف واحد . أي زمانا مبردا . ويعبر شخصية مسطحة ذات بعد واحد واستعمال ضميرين . يعني في الغالب موقفين أو رؤيتين . سواء في زمنين مختلفين أو في نفس الزمن . أما تداخل ضمائر ثلاثة يعني «الفوضى» في تركيب الموقف . يعني الاعتراف في ضمير التكلم . وبخاصة ورجع النفس والتأمل في ضمير المخاطب . ويعني «التشبه» في ضمير الغائب . ومن هنا كانت



يموت . كانت الشمس تشرق وتغرب ، والقمر يطلع ويترى ، والرياح تهب ، والبرق يجرى ، والبلد تنام وتصحو .. كل شيء فقد طمسه ومناه ..<sup>(١٢)</sup> .. وفي مثل هذه المقاطع الشعرية يصعد الطبيب صائح إلى قضيت اللغة وتكسيها لتكون معادلا موضوعيا سحلت الهككي ، أو الموقف القروي ، أو الحالة الشعرية المصورة . ونحس أن تركيب الصور وتآورها يدمج بدوفا من كل جوية . ثم يقته إلى جريئات هي مكونات الكبر . وبهذه خط على عاء تقبل بهاكت تحت وطائه على التقد .. الفلام كيف وعيق وأساس . وليس حالة يتعلم فيها الصور الفلام الآن ثابت كأن الصور لم يوجد أصلا . ونجوم السماء مجرد عروق في ثوب قديم مهمل . لظفر أضواء أعلام . صوت لا يسمع مثل أصوات رجل القل في قل الرمل<sup>(١٣)</sup> ويقول في موقف آخر : كان المكان صامتا لا كما تتعدم الضجة . ولكن كان النطق لم يخلق بعد .<sup>(١٤)</sup>

ول « مبرود » بروت بوصف ظاهرة « التفتت » ومروجة التراكيب لتفريب الصورة وتكتيها وخلق معادل لها . ذلك أن « مبرود » بعبية صياغها تحتاج إلى هذا الأسلوب القصي . لأن صورها نسبية - الداعية - كانت متوازية ووصفها الخارجية : وضعت تحتها الحريد اليابس على لأصوات في خياله فانتبه . أضفى لطيف النحلة في هبوب الريح مثل هبكل عظمي في أكفاته . شامت الآن تلك النحلة كما شاع هو .<sup>(١٥)</sup>

ول مصانع معينة من روايات الطبيب صالح تنقسم اللغة في أسلوبها وربما عن الباقى العام . ول هذه الحالة يكون لنقطع من الرواية - غالبا - نقطة تحول مهمة في الدلالة . وهو يرد دوما على لسان شخصية ليست رئيسية . حتى لا يؤثر هذا الامتصاص على مباحها الإصاحي أو القصي . ونحس في مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طارج ومصى . يبع من أعمق سحيقة . وكأنها جناح لغات كثر . كأنها أياض العهد القديم . أو بحر عطف نراثة . أو ماثورات الكهان . وهي تخرج به الشعر والحكمة والشجاعة والطرد والفرح . ومن أبرد خصائصها الأسباب القصي والإيقاع المرتبط بالحدث - تترأ أو امرجا وحلوا . وتدل على هذه الظاهرة نموذج « عشا أياضات » بلة دهايه لاستلام لامية « الرجل الكبير صفق بيديه جات به رى بحورية » بهذا طالع بادوب . رى نره نلابر عريانة جل . تنفص وتبدل . الكمل رى السحبه . والبطن رى جداري الشايه مسكني من شبي وقالب لي هالك هبي . وقذب وضحت صحتها . شمت اليها وانعيا قالت بالله يا شاكي قتال وأرقه بين أوداكي . تلق منك ونال هناك أخ أخ يا المتوا من وفده البران .<sup>(١٦)</sup>

ونخلص عشا اللامات . بعد استلاء سماته . وبعد حدوث التحول . إلى فلسفه أعمق وأشمل تساوي هذه الأشياء . فيخرج الصوت ليس صوته ، يخرج شيئا وتزفها لما كان وما سيكون لقد رأى وسمع وأدرك . ولكن أداته للتعبير هي اللغة . وهي - في مثل حالة - أداة عاهرة . لأن الذي حدث أكبر من أن يستوعبه مصطلحات اللغة في مفردات ألفاظها العادية وكلماتها القاموسية . وهذا يستلزم بالإقاع الحدث للشعر والتفريب . فيحاول بالتجس أن يمد إلى مسارب الو . من المعرفة الخفية . وأن يبيب في الصور عيوبه الوعي والإدراك . طلمت المدينة وأنا أنكي . ما عرف على ينش ولأيش . من الحزن ولأ السرور . تربت الاديان يا اخوان . طلع الصوت ما هو صو . صوت ملان بالاحزان . ناديت فوق البيوت . ناديت للسوق ولشجر . ناديت للرمال والفرير . وانعيا والخصور . ناديت للصابين والمهرودين والمكسودين . للصابين والسكرابين . ناديت للصابين والمسلمين . ناديت الله أكبر . الله أكبر . وأنا أنكي وأنزع . يا أفرى أنكي على تلك الليلة .<sup>(١٧)</sup> (لاستطيك لاله حكرار [عاقبت] على زيادة النهم والإيقاع ) . وبمثل كان شديد «ود القرواي » . بما استعطب في لفته من حديد وشجر . استعرا واحيا لمرف ود حامد . الموقف الإنسان - استفراا للحقيقة التي ضاعت زمانا . وبصياها صاخ اناس كثيرين . حميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة . «ود القرواي » - بحه الشاعر - يصحك من سدايته ويشد : أهلا بك ومرحبا .. ود حامد مسجده ومزمده . في الصيف حرها ما ينمقد . وفي الشتاء يردها فيبارك الله .. انهي وقت لفرح الخمر . والصابان وقت طلوع الرقيق . فيها الدباب والماراب ومرعى اللاريا والستاريا . حياها كد وكند . وشاكلها قدر صيب الرأس . أنساك عن غابرها رى . الولاده لي كوارمك ..<sup>(١٨)</sup> هذا الموقف في تزيده وإشاده بمثل موقف حسب الرسول ود مختار عندما أهل عليه ضر البيت ذات صبر من الليل . فطرح موقفه وموقف ود حامد - في نقطة تحول مهم في محرى الرواية - صوت عائل موقع بالشجر والأنحران . أهلا وسهلا بالصيف الغريب الحادي من بلاد الله وصلت على عشا الصياد وجده القروان . ثم يكف على ذاته في نفس الشيد مرددا « ونحس بلم الله حالنا حال . عندما عتر واحدة نرصح وجر وحيد بدود بمره لا حيلر ولا حرج . وبيتنا قلبية نسع ما بيتنا طير . ومختار ابي طفل وصيح . في البيت شوية دخر . لاسم ولا لحم وارعي القمح ومتكلمين مرج لله .<sup>(١٩)</sup>

أما خطبة عم محمود فتمدها الشيد الأمامي في رديد الطيب صالح ، فقد لخص فيها لصور

البيت - العريب الرائد - حالم . وهي بذلك تخلق عوق مختلف الأرمه . فهي الخاص والخاصر والمستقبل . وهي التاقص والمصاغة بكل أشكالها . وهي الأمن والاستلاب . الوعي والامراب . الإيمان والإلحاد . العبد والظلم . هي الإنسان بكل ما فيه . وهي قيمته وشموخه . واللغة في النقطع شمس عا بين وما لا بين . عن التوقع والحدس . عن الفرح والحزن . عن ما يقال وما لا يقال . « يا عبد الله . نحن كما رى جيش تحت ستر للبيس البان . حياتنا كد وشظف . لكن قلوبنا حارة بالرعي . قلوبنا بقسنا ال لاسها الله لنا . نصل غروصنا . ونحفظ غروصنا . متحزمين وملتمين على رواب الزمان وصروف القدر . الكثير لا يطرأ . والقليل لا يفلت . حياتنا طريقها مرسوم ومعوم من للهد إلى اللحد . القليل ال عندما صلبه يسوعنا ما تعبنا على حقوق إسان . ولا أكلنا ربا ولا سحت . ناس سلام وقت السلام . وناس عتب وقت الغضب . إلى ما يعرفنا بظن إنا صعا إذا دعنا لغواء برمتا . لكننا نحن قينناك بين ظهرينا رى ما تقبل الحز والبرد . والوقت وحده . نقيم معنا . لك ما لنا وعليك ما علينا . إذا كنت خير لهد عندما كل خير . وإذا كنت شر فانه حسنا ونعم الزكبل .<sup>(٢٠)</sup>

وقد كان شديد رواج خبر بيت معادلا موضوعيا للحدث . فقد رفضت العمل وشعت الكهات بإيجادات الدلالة وعظم المصاغة . وانسفت في سيعوبة الكون التي لا بشور فيها . مرددة ومشددة . أصوات المرح العظيم . في هذا الشيد اعلى الطيب صالح اللغة من كل سلطان . وجردها من كل قيد . وترك لها الاختيار لصياغة التشكيل الذي يرتضيه . فكانت شعرا فوق الشعر . وحدثت إلى دلالتها الأولى في لغة الكهان والسحرة . وحدثت نمة دلالة الكلمات الأسطورية وماها من سيطرة على الهواء . وحكم في المصائر . وفتح لآواب العيب واستفراغ للسجهول . حدثت اللغة تعويذة وفيه

كيف لا « وابنه كل شيخ حسب . وكل شاب حاشي . وكل امرأة عي . وكل رجل ابوريد أهلاي بينه كل شيء حتى حاج نعيم . ومع اسرو . وشمشع لصوره ولادب حبوس بكد باجر كل عصر سي وكل بد نفس وكل كتل ممرح وكل حرف كحيل (كرر حداسر وكل فم شمل وكل حصر حين . وكل من حميل وكل الناس هو اليك . مع لا يفصل في شكل وشوي عن سبد عرس الزين . شيد المصاغة والدرج بكبر . نحو في الواحه عرس ونفس حث سمع لاسم وصبره كان شايخ يربون الله في سب . واحد في يرفض في بيت انداحر بد عر لعا في بيت . بشر

يسكرون في بيت. كان حرجا كأنه مجموعة أفراس<sup>(١٧١)</sup> ومن خلال هذه المصاحفة كان النشد لأساسي بشدا للفرح. وترددا للحجرات الحب وقدراته. «اليوم» سوف يحمل العاقل. ويسكر لمصل. ويرقص الوقور. ويحضر الرجل إلى زوجته في حلقه الرقص. فكانه يراها لأول مرة<sup>(١٧٢)</sup>.

والأمر مهم في عنصر الزمن على إطلاقه لدى الطبيب صالح أو غيره هو استمراريته هي طريق لإثبات وليس هي طريق إلى. وقد نساءل. هل بإمكاننا أن نحتر أو نحارس ظاهرة «مدية» الزمن؟ وهل يمكن أن نخرج منها

إذ كان كل الزمن موجودا سرمديا

إذن فكل الزمن غير مسرد - ؟

وفي هذا الوقت لا بد من مقارنة بين إثبات والطبيب صالح. فقد حاولنا أن يصفا كيف يتعامل في عنصر الزمن الوقت Temporal والديم Eternal وقد بلغنا مع درجة من التعارب الشير للدهشة في الرجوع إلى عرس الماضي النصيبة. الصور والماء. وانعكاس أحدها على الآخر. مقاطعة أو مخرصة سر بان الزمن المعادي (الوقت). ومن ثم يكتسب بهذه المقاطعة منه من الزمن السرمدى. يرى هذه المقاطعة كمثل لدى الطبيب صالح «دائرة القوصي». ولدى إثبات في

The still point of the universe

ال Four quartets . وقد حاول الطبيب صالح تطوير هذا التكتيك في «صو البيت» وبلغ فيه في «مريود» ومحاولاته هذه اترب إلى محاولات جوزيف هيلز في كتابه Catch 22 . ولدى رمى إليه هو توجيه الاهتمام إلى ظاهرة تتكرر عندما نجد إلى تثبيت عنصر الزمن بالقوصي. إظهار عام يمس في اتجاهه تأكيد عضة معية. وهنا يكون الرسم دائما متصاعدا وسمى الراوى بسفر - يومى - في الزمن ماضيا وحاضرا. ووجه لقاربه في هذا المقام ان خصات الرؤيا التي في مريود هي من نفس سيج تلك الرؤيا التي في ال Four quartets . بل يمكن أن نماري بين موبوتج هيبند في مطلع مريود ومطلع ال Burnt Norton عند إثبات والذي يرمى إلى تأكيد هنا هو «لاستمراريته في عنصر الزمن» ليس هي حريق إلى بل هي حريق الإثبات<sup>(١٧٣)</sup> وهذا انهم «القوصي» كمتصالح بسيط «توقف» من «عند الله» زداد قريبا من فهم الطبيب صالح «القوصي» من أكثر المواقف تعقيدا. وهي تدخل في الزمان ويمكن بيع من الداعل. وفي انمارها تتم خصائصه كمنهجها المدم والحاضر. وقد حاول الطبيب صالح أن يربب فهم هذا للمنى في قوله «مثل كل التسمية مرتبطة بعملية الكتابة على» لاني نعرف من يسوع داخل حريق. وهذا

اليسوع هو متعلقة القوصي، هي ان كل شيء أصبح محتلا. وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن الصورة، ازدادت القوصي.. ثم تأتي مرة تستقر خلالها عملية الخلق فيصبح الطريق. قد يكون خطا أو صحيحا. اللهم في اللحظة نفسها يكون هو الصو<sup>(١٧٤)</sup>.

وإذا بحثنا عن كادج منطقة القوصي وجدناها - مداعة - ترد في أشد مرجحات الرواية تكتيكا أو تحويلا أو تخافا لقرار أو تشجيا لموقف وفيها يتقل الراوى - بوصفه أداء - بين الماضي والحاضر. فتلا قبل أن يدرك يقينا أنه «بشكل أو آخر» أحب حبه بت محمود. أرملة م سجد<sup>(١٧٥)</sup> كان عليه أن يمر دوامة القوصي.. اللحظة مشحونة بالتمثال. والمشار مسربة عبر معارج شى. ولحظة القوصي تتطلب اتحاد الثمر في اللحظة نفسها. لا قبلها ولا بعدها: «وأنا ماذا فعل الآن وسط هذه القوصي؟ هل أقوم إليها. وأصعبا إلى يندري» وأجف دموعها بتدليل. وأعيد الطائفة إلى «كلها يكفاني؟.. ولكني أحب باعتر» وتذكرت شيئا. طبتت وأما هكذا أرنا في حالة بين الإقدام والإحجام. وبنة هبط على حدة ثقل. «نالكث تحت وطأته على القصة»<sup>(١٧٦)</sup> وفي المشهد الختام لوسم الهجرة. وجعل أن يتخذ الراوى قرارا حاسما باعتباره الحياة. كان لابد له أن يخطو إلى لقرار عبر أعقاب القوصي. دكت يرى أمامي نصف دائرة.. ثم أصبحت هي العمى والبصر.. كنت أرى ولا أرى. هل أنا نام أم يظان؟ هل أنا حى أم ميت؟ لن أستطيع لنسى. ولن أستطيع العودة. وفي حالة بين الحياة والموت رابت سريا من القصى متجهة شيالا. هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هي رحلة أم هجرة.. إذا مت في تلك اللحظة فإلى أكون قد مت كما ولدت. دون إرادى<sup>(١٧٧)</sup>.

وفي «بنار شاه» عندما اختارت القوى المبية مريودا ليضد صلحا بين الماضي والمستقبل. كان هناك بالضرورة تحول. تحول عظيم ألقى يود حامد في دوامة القوصي. «كانت التوجع نجى من مغاور بعيدة تصرخ له شر وناز.. كانت الفخاريت تقفز من أسطح لتتارل وأحسان الشجرة. من الحقول والأزمال وشعاب الخيال» وبنول حب حده رب دند نار دار آه ها. ثم شكتف الصوصاء في كلمه واحده. بنار شاه كانت اللدة كال طائرا وهيا انتمها من حدودها وحصنها تحمله ودار بها ثم الفاض من شاعر. كانت القوصي تتجبر تحت اقدامه. وكان الناس يجرود مشتبين ها هنا وها هنا يبحثون عن شى ولا شى. يبحثون عن المصدر وليس كة مصدر. ثم رد شى شب شى شر بايه يذنا داه ده. تصور وعندها وتشكل صورة محسمة هي صورة بنار شاه على هيئة مريود أو مريود على هيئة بنار شاه. وكأنه يجلس على

عرش تلك القوصي محسكا غيوط القوصي بكثا يديه. وسقطها ووعها في الوقت حسه مثل شعاع باهر متمر..<sup>(١٧٨)</sup> «بنار شاه» بعد - هو التامر المستمر عند الحاضر من قبل الماضي والمستقبل. فلا عروفت كان أهل الحاضر «يصمون صمنا فلما هشا. كما يبدأ للوحج يرهة. ثم تعود القوصي»<sup>(١٧٩)</sup>.

وفي ذلك الصجر. صجر الامانة. انداحت أثره القوصي وحمت ود حامد جميعها. «كان بيا ويد في ذلك الصجر. أو أن معجزة وقعت. أو أن كارثة كوية حدثت»<sup>(١٨٠)</sup> ومث لتصاغة عصور الناس. كل الناس. ودخل الخانع من لم يدخل الخانع في حياته. وقد تسأل الراوى من ثم «هل دنت الزحام لأن أرمأ حضبا حل بالبلد؟»<sup>(١٨١)</sup> ومن خلال كل ذلك ووسطه وعوق «أحس بحبيد أنه يرق. وراى فوق خط الأفق الشحص الذي كان جالسا تحت النافذة. جال في صدر القاعة. كي كان تلك اللبه. أسود اللون. أزرق العينين. محسكا غيوط القوصي مثل شعاع باهر متمر..<sup>(١٨٢)</sup> وعندما أصبح محبيد وحده إزاء عذره. كانت المواجهة في دائرة القوصي. كيف لا وهو قد عبر

الكوبة. يوم حارب سلاح جده. ولم يحارب سلاحه هو. ويوم أن لجاده نداء مريود. مداه الحياة والحبة. ولهمه مسطد جده في تلك اللحظة. «لمح وجه مريم وسمع صوب ينادى يا مريود. يا مريود» واحد الصوتان يتجديانه (صوت الدوامة ونداء مريم). وأخذ صوت الدوامة الكوبة يملو حى طفى على الاصوات كلها.. لا يذكر أي كان جده حيثن. انقطع الحب الذي كان يربط بينهما. أصبح وحده إزاء قدر يحصه هو.. ثم حملته موحة إلى مركز القوصي. كأن ألف برقى برقى. وألف زهد زهد.. ثم ساد صمت ليس كالصمت.. أحس كأنه يجلس فوق عرش القوصي مثل شعاع باهر متمر. كأنه إله<sup>(١٨٣)</sup>.

وفي دوليات الطبيب صالح نجد ان «يجمع القوصي» يتم من خلاله نكت المصاحفة التي هي رؤيا حقبة لإساية الحب وقدرته على صبح المعجرات ومن أوضح نماذجها وأدعا شعافية «قوصي» عرس الزين. قوصي يسوع الحب الذى لا يهيب. والذي «عام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس في إطار «الحبة» جميع أهل ود حامد وعرب القور وعريق الطلحة والمحب للراطين في انصاة وجوارى النوسه.. ونلا المشايخ القراى وقرع حادحوب الطبول.. سكر الشباب ورفضت اصيات صفى موى الأعرج وورعدت حشابه الطرشاء وعب عصوره وتنت سلامة ختلعت رعايد نساء في حلقه المديح برغامد النساء في حبة الرقص تنقل الناس في حرية بين حبة الرقص وحلقة المديح هاجروا من الشرق إلى الصحب. طعموا وسكرو

ورقصو وفاصوا شوقاً وتبتلاً . هنا هو عرس الزمى  
في دائرة القوصى ممسكا بحبلها عاقداً أواخر المصاحفة  
في الكون حارفاً مسهويةً بحية التي لا شبر  
بها .<sup>(١٢١)</sup> وفي حفل الصحراء أقاموا دائرة القوصى  
سحت من الهمة الذي يسكر والذي يصل والذي  
يسرق والذي يرق والذي يقتل والذي  
يقتل . . . تحت السماء الخليفة الرحيمة أحسن أنا  
حواً جميعاً . . .<sup>(١٢٢)</sup> ارتفعت عقبة الساق  
باعت . واصطف كل السيارات في دائرة عطية  
دخلو حلبة الرقص صعدوا وشرو وصعدوا  
وسكرو . . . صعدوا الأرض وصعدوا وحصلوا  
سعدوا أصوات السيارات على حلبة الرقص . وانطلقت  
بونها بمنزلة رعد . يد الرجال والنساء . . نزل البدو  
من شحاب الوديان وسفوح التلال . . وورد الليل  
والصحراء صعداً عرس عظم .<sup>(١٢٣)</sup>

وعرس صو البيت كان دائرة أخرى للقوصى .  
ثبت في ومن خلافاً مصاحفة عطية . جاء الناس من  
بيل ومن بحري . من الساحل والصحراء عبر النيل  
وبالحجر وعلى الأقدام . وفي ذلك اليوم صعدوا وسكرو  
واشربوا . جهل الساحل وسكر الحقل وطرب الوجور  
« جيترو عراة كلهم بدرجات متفاوتة » . محتوهم  
ذلك منتصب حول مركزه بدور بغير معلوم . يجثو  
صعدوا فيعودون القرباء . وماكين فيعودون  
قريباً . . وصعدوا فيعودون القدي . اليوم سوف  
تلاطم الأجرء فيصبح كل واحد لساناً .<sup>(١٢٤)</sup>  
دلالة هذه القوصى يسوع الهبة الذي لا ينضب .  
وكيف لا « البيلة كل شيء » . فاح الصبر وم  
السرور وشمشع الصود ولأدت جيوش الكلدان بالفرار  
كل حصن نشق . وكل مهد ارتعش . وكل كمل  
برجرج . وكل حرف كميل . وكل خد نيل . وكل  
عم حسن . وكل خضر خيل . وكل صل جيل . .  
وكل الناس صو البيت .<sup>(١٢٥)</sup>

وبعد الآن مرة أخرى إلى بداية هذا الحديث  
فتركه الظاهرة التي نافستها في أود . وهي ظاهرة  
حقق مؤلف « الزمى » لدى الطبيب صالح من خلال  
عصرى « الصود » و « الماء » . هما كالمزى . يعني جيبا  
التدفق أو التباير أو التفضيان أو الانجاء . أي  
الاستمرارية . ومن ثم بدت نقطة الماء المرفقة كأنها  
كبان موحدة من الماء . والنقطة كذلك طحت كأنها  
كبان موحدة من الزمى . وهما معاً - النقطة  
والنقطة - لا تفرقان مدى القوة الدافعة التي  
تحركها . وإن كانا تفرقان جرداً أساسياً ومهماً .  
ما يفسر خارجاً عنها . وفي حالة الماء يمكن أن تتجلى  
إسماً بصف على شاطئ النهر ويصر إلى ناء . في  
مرقه ذلك يتصعب أن يرى الاثنين النقطة والشبر  
الذي يدمعها . والملاقة بينهما إنما بالنسبة إلى  
« الزمى » فليس من التناج لنا أن نعمل ذلك .  
لأننا - بوصفنا بشراً - جزء من الزمى . ولا ميل  
إلى توصف على شاطئ « الماء » .<sup>(١٢٦)</sup>

Timelessness . . . ومشاهدة تدفق الزمن . ذلك  
أنا - مثل النسي - تتحرك عبر يار الزمن على سر  
الزمى الذي لا شاطئ له . ولا يبلغ هذا الشاطئ إلا  
لنوى (وهم - فلاسفة - عبر فاديس على  
الإجابة) . يقول الطبيب صالح في مريود . انصع  
حبل الحديث . لأن شيئاً ما في انعكاس الصود على  
سطح ماء النهر . حبل عبيد يلتصق إلى الراء . أوار  
عنا حمارته واستقبل مشرق الشمس . . .<sup>(١٢٧)</sup>

وفي بعض المواقف يتداخل الزمى لدى الطبيب  
صالح ويتبدل بين الماضي والحاضر ممسكا بتلابيب  
التدخل وإذا نظرنا إلى صو البيت كخطوة في سلم  
لغة « مريود » . وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت  
إلى تكيف لدى الطبيب صالح في « موسم الهجرة »  
مثلاً كما أن التدخل بين سطحة في  
الماضي - حرت - ورؤية للمستقبل - آتية -  
فصص سعيد عاب في الماضي قبل أن يحل بئدي .  
متكهنات كالمسكون . بقاعة « ما كان » (و فكرت في  
حياتى في القاهرة . وانطقت سنة من الزمى .  
« صليت على صلي » وحصلت الفطار إلى حفلة  
مكتوريا وإلى عالم جيل موزى . . .<sup>(١٢٨)</sup> ثم شكور  
« لآزمة الرؤية حانة في مختلف الأزمنة » . وحصى  
الفطار إلى حفلة مكتوريا . وإلى عالم جيل موزى .

وقد رأى التدخل حياً شراً بين تلامضى الذي يسرجه  
الراوى<sup>(١٢٩)</sup> والمخاض المصلى إلى المستقبل . الذي  
يتداخل بين البديين الزمانيين . في هذا المكان  
عند . في وقت مثل هذا . ظلام مثل هذا . كان  
صوته يصر ككائنات منه طافية على سطح البحر .  
خلقت ما دها ثلاثة أعوام . كل يوم يشتد نور و  
الزمن . فواط ضامى وشرب يروح عدى في  
صحراء الشرق . في تلك الليلة حين همست جيل في  
أدى « عال مى » . تعال عى ! كانت حياى قد  
« كملت » . ولم يكن يوجد سبب للقاء . وتناهت إلى  
أدى صرخة صعل من مكان ما في الحى . وقالت  
حس . . .<sup>(١٣٠)</sup> وكذلك ترى مد حل الزمان بوصف  
في المشهد الأخير من موسم الهجرة . فالراوى - في  
الزمن نفسه - يسبح في البحر ويصق في خرقه م  
سعد . وودحت الماء حارياً كما كان ولدى النسي  
حسنت مرحلة أول « حسنت الماء الماء » .  
حوت مرحلة إلى بعضه النهر جس ممسكا كأنام  
حصان . ولا صبر بصرى كالم « التحاير » فقد  
اصعد الشمس . وعلفت باب المعرفة . وأعلنت  
باب الخوض دون . أن أصل شتا حريق آخر  
لا حدة ولا برح .<sup>(١٣١)</sup>

وفي رنة بنو شاه حول « التدخل » . إلى سقوط  
فى رولى عبد الطبيب صالح . ونظر إلى تدخل بين  
عصير مستويين . عالم لشعور وعدم « التلاشعور » . وكل  
رمانه ومكانه . فالتجربة لا يمكن أن تقدم في زمن  
واحد ومكان واحد لهذا عبد الطبيب صالح إلى أن  
برع نفسه بعيداً عنها . وإن نظر إليها باعتبارها شيئاً

متصلاً من وجوده . . وفي أطراف ذلك المكابوس  
كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغمرة .  
يشبهن بوجال مكتوى الأبدى . مربوطين بحبل عبط  
إلى سرج جمل . وعلى الحبل جدى حبل  
سندبه . في ذلك الصحن كان تلامضى واستقبل  
قبيل لا يجدان من يورى جشيباً أو يكي  
عبيها . . .<sup>(١٣٢)</sup> وفي رواج صو بيت بعد هد  
التدخل بالتقديم والتأخير<sup>(١٣٣)</sup> . كما وجدناه في تلك  
البيلة التي أدت إلى سعيد للمجر . صجر . لامية  
شهود

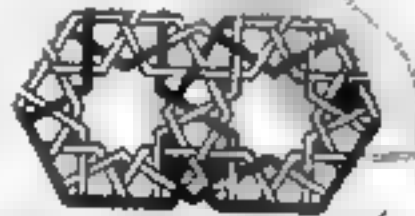
وفي مريود يتبع الطبيب صالح له أدلة التي  
يتداخل « الآرمة » بين الصحراء والعب . بين الشمو  
واللاشعور . بين الحقيقة والخيال . ومن اكتف ثلاث  
المواقف مجلس عبيد والظاهر الزمى في ذلك العجر  
على شاطئ النيل . وحورهم عن سمكة . وعن  
لغة إضاد محبوب من العراق هانت يتعل  
الحديث . ويتداخل المواقف في أزمته حياية قصورين  
منيايين<sup>(١٣٤)</sup> . . . ومثل هذا يكف المشهد الذي  
يسرجع فيه عبيد شريط حياته مع مرم . « ماضى  
سعيد عشا البينات في ذلك العجر بصوت مبهمة  
عاز به عا . لأحلام الموهودة . وكانت هروب الشبر  
مردد مده مرم « مريود » . يا مريود ! أنت  
لا أحد . أنت لا شيء يا مريود » . « مستبقي هذه  
جانب ورايب نحن ونيل إلى أن قال حس  
ولا انصاين امير . كان بعض الذي لا حنى كل  
نك الأروام يعيق من أرجاء الكون . يدكرى مرم  
تعد على اصابع يده وتقول سعيد سعيد

محمود . حامد . حامد . حامد . حامد . دفاها بعد  
عيب كالمزى بعد « استودع بعض الأرض سر  
عزير » .<sup>(١٣٥)</sup> وفي تكليف لى ترى التدخل بين  
الأزمنة موحداً « لدائرة القوصى » . وعبيد يعمل مرم  
إلى القمر . « أحسنت يا خليفة بين دراهى » .  
يا القمر . كان جدها يصعد على صدرى وعن  
ميسكان في ناء . يحسن ويصو . وعصت صرعه  
وعصت صرى . ولم تذهب إلى المدرسة بعد  
ذلك . وكان السرفه المكشف . أعطها يصحكي  
واساها عن أهل أولادها . فتفكر غره  
وتقول . . .<sup>(١٣٦)</sup> . وقد كان المشهد الطامى من  
مريود اعنى مشاهدة الطبيب صالح يتداخل الزمى .  
« شعوراته ووجوده خارج التجربة » . وكانت خبيته  
مثل عرج صائر وأنا صيرى في طريق حويل يند من  
بد إلى بلد . ومن سهل إلى جبل لم يكن حلا

هذا كانت مرم « لفة على كفى » . سرت بها على صده  
انير إلى وقت الصحن . « يصعب نبح الشمس على  
وجهها » . « هلنت مى وفرت في ناء » . كانت  
ع . به . اشحت صا . ولكنى لم اصق صرا فادوب  
وحوى

• هوامش

- (١) موسم الحج ١٦٩ - ١٧٠  
(٢) موسم الحج ٣٤  
(٣) موسم الحج ٤٤  
(٤) الطب الحج ١٢ - ١٢١  
(٥) يد شاه صو البيت ٦١ - ٦١  
(٦) يد شاه صو البيت ٧٣  
(٧) موسم الحج ٩٦  
(٨) يد شاه صو البيت ٤٨  
(٩) مزود ٧٠  
(١٠) يد شاه صو البيت ٦٩  
(١١) يد شاه صو البيت ٦٧  
(١٢) يد شاه صو البيت ٨٦  
(١٣) يد شاه صو البيت ١٤  
(١٤) يد شاه صو البيت ١١٢  
(١٥) يد شاه صو البيت ١٣١  
(١٦) عرس الزمان ١٢٢
- (١٧) يد شاه صو البيت ١٢٤  
(١٨) الجرحى - Wittgen Stein of Language  
The Boun dyes  
(١٩) يد شاه صو البيت ٢١٧  
(٢٠) يد شاه صو البيت ١٠٧  
(٢١) يد شاه صو البيت ٩٦  
(٢٢) موسم الحج ١٦٩ - ١٧  
(٢٣) يد شاه صو البيت ٢٢ - ٢٢  
(٢٤) يد شاه صو البيت ٢٠  
(٢٥) يد شاه صو البيت ٥٥  
(٢٦) يد شاه صو البيت ٥٣  
(٢٧) يد شاه صو البيت ٥٦ - ٥٥  
(٢٨) مزود ٢٢  
(٢٩) عرس الزمان ١١٨ - ١٢٥
- (٣٠) موسم الحج ١١٥  
(٣١) موسم الحج ١١٥ - ١١٧  
(٣٢) يد شاه صو البيت ١٢٧  
(٣٣) يد شاه صو البيت ١٣١  
(٣٤) مزود ٥٦  
(٣٥) موسم الحج ٣٥  
(٣٦) موسم الحج ٩٤  
(٣٧) موسم الحج ١١٨  
(٣٨) يد شاه صو البيت ٢٤ - ٢٤  
(٣٩) يد شاه صو البيت ١٢٢ - ١٢٧  
(٤٠) يد شاه صو البيت ١٣  
(٤١) يد شاه صو البيت ٥٤ - ٥٤  
(٤٢) مزود ٣٥ - ١  
(٤٣) مزود ٦٩  
(٤٤) مزود ٧  
(٤٥) مزود ٨٣



للطباعة  
والنشر  
والتوزيع  
والتصدير

مكتبة عربية

٣٠١ شارع كامل صدقي (الغزالة) ١٠٧٠٩٠٧ - من باب ٦٣ - الغزالة  
الغزالة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- يا عزيزي كلنا الصوم • للشيخ إسماعيل العبد
- الشارع الأزرق • للشيخ إسماعيل العبد
- لأنى أحبك (رواية) • للشاعر فاروق ممدوح
- بنات العيش (افتح قلبك) • للشيخ إسماعيل العبد
- الصيد في بحر الأوهام (رواية) • للشيخ إسماعيل العبد
- لا حظاف (رواية) • للشيخ إسماعيل العبد
- العشيق (رواية) • للشيخ إسماعيل العبد
- دعنى أحاول (رواية) • للشيخ إسماعيل العبد
- ربما نفهم يوماً • للشيخ إسماعيل العبد
- هذا النوع من النساء (مجموعة قصص) • للشيخ إسماعيل العبد
- امرأة العزيز (مسرحية) • للشيخ إسماعيل العبد
- تجارب جديدة في الفن المعاصر • للشيخ إسماعيل العبد
- في الرومانسية والواقعية • للشيخ إسماعيل العبد
- دليل الناقد الأدبي • للشيخ إسماعيل العبد

# رواية المستنقع

## والسيرة الذاتية لحنس أمين

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به ، أي أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب بشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصة به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث في أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون في النهاية تلك الأحداث والشخصيات في نوب الشخصيات الفنية . وليست في لباب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التي يرويها منتعبة إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التي حدثت بها .

شمس الدين موسى

مما سرداً جميع الحسل الزمني التطيدى . وقد تمثل ذلك في «الأيام» لطفه حسى . و «حكايات حارثا» و «الروايات» لنجيب محفوظ . وفي «سجن العصر» و «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم . وفي رواية «ملوكة» - العمل القصصى الوحيد للنفاد . وهؤلاء هم أكبر أديبنا المعاصرين . وهذا ما يجعلنا نتحدث كثيراً عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا فورت ما يشيع في الغرب . حيث يطلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب ورواى السورى «حنانيه» قد جرد في الفترة الأخيرة على كتابه سيرة حياته . التي أصدرها مؤخراً رواية بعنوان «المستنقع» . وفيها عند السموات الأولى بشباب . أو سموات البصر .

وعندما تعرض لأحد أحوال «حنانيه» فإننا لابد أن نلفظ لحظة معه بوصفه رواى يرى الحياة الأدبية . والرواية العربية . بكثير من الإعجاب التي انشئت في محاسنها إلى المدرسة الواقعية . ابتداء من «المصباح الزرق» ١٩٥٤ . التي أوجعت في سوريا للرواية الواقعية . وكانت محاولة لبعض أحوال «حنانيه» محفوظ . . ونصوصها «رفاق للفقير» التي برزت جوانب من حياة المصريين في أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكب «المصباح الزرق» رواية «رفاق للفقير» وإن صدرت بعدها عدة سموات . حيث يحى «حنانيه» بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السورى . وبخاصة طبعاته العفيرة . ووضح بها جوانب شديدة الخصوصية في التعامل واثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت سيرة «حنانيه» في سوريا .

الثالث الترجمة الذاتية في الإطار الأدبي . ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابه السيرة الذاتية في الإطار الأدبي . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن ظهرت الفصحى والرواية . وأصبحت شكلاً فنياً رائعاً يميل عليه الكتاب ويحاورهم من القراء مع القرن العشرين . مثل «سجن» لـ «جائيل ليرمة» . و «الأيام» لطفه حسى . و «ملوكة» للنفاد . و «زهرة العمر» و «سجن العصر» للحكيم .

ولست أنفق مع من يرون في كل من «عودة الروح» للحكيم . و «زينب» محمد حسنى هيكل سيرة ذاتية لكتائبي . لأننا نجد يمكننا أن نجد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن بجمالاً لسيرة حياته . وذلك لأن كتاب السيرة لابد لها من شروط معينة . وهي الفصد . والصدق في الرواية دون إيهال الخيال . وإعادة تصوير الشخصيات ونصاتها طبقاً لجديد .

ولمنا لا نجد لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا من حياتهم - مما كانت درجة الصراحة لديهم - من ملوكة حد الصراحة للباشرة . والاعتراف المكشوف . مثلاً عند لدى كتاب السيرة الغربيين . مثال «جان جاك روسو» . و «جيد» في اعترافها على ميلل المثال . ومن سجلت السيرة الذاتية لدى نوامتنا أنها انعدت الأسلوب الرواى بدلاً من الأسلوب التصويرى والتحليل . أو الأسلوب التصويرى الذي يجمع بين أسلوب المقالة وطريقة الرواية الفنية . وذلك يرجع إلى الدور البارز للتقاليد والموراثات الاجتماعية . حيث حكى الكثير من العلاقات الأسرية المحافظة . وكذلك أن معظمها في شكل قصص ورواى أكثر .

ولقد وجدنا في مختلف الظروف ذلك الفكر أو سياسى أو الأديب الذى يتناول في مرحله ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها في أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات المذكريات . مذكرات . السيرة . الترجمة . الأرواى الخاصة . الملاحظات . البومات . أو أية اسماء أخرى يمكن أن نمنع لكاتب السيرة الخاصة ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلاً مثل كتابنا الكبير «فيل الحكيم» في كل من «زهرة العمر» و «سجن العصر» . حيث صور خلالها جلته من جل خصيل الفكر والثقافة . وصراخه مع طبعه وموروثه الذى جبل عليه في سجن العصر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإنشاء الضوء على ممرات من حياته . يرى أنها تشكل نقاط تحول مهمة للغاية في سيرته . دون الالتزام بالتسلسل الزمني التقليدى .

ولمنا تتفق مع الدكتور «نجى إبراهيم عبد الدائم» في دراسته الشاعرة بصوى «الترجمة الذاتية في الأدب العربى الحديث» عندما يقسم كتابه السيرة إلى أقسام ثلاثة .

الأول الترجمة الذاتية في الإطار السياسى : مثل «قصة حانى لطفى السيد» و «مذكرات محمد مريد» . وهذه حانى محمد العزيز مهنى .

الثاني الترجمة الذاتية في الإطار الفكرى : مثل «د» لـ «عباس النفاد» و «مربية صلاحه موسى» . و «حياى» لأحمد أمين في العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . ونحوها التراث العربى . وألقى عليها الضوء الدكتور نجى عبد الدائم في دراسته عن الترجمة الذاتية .



والدا الرواية والفصل السورية ، قبل ظهور جيل آخر ، مثل في عدد من الكتاب المصليين ، أمثال زكريا تلمر ، ودني الراهب ، ووليد إعلاصي ... الخ . وظهرت رابعة حناوية ، والشرع والخاصة ، في عام ١٩٥٨ . ثم أعقب رواية «الثلج يأتي من النافذة» عام ١٩٦٦ ، و«الشمس في يوم غائم» ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع لرائه حياته الخاصة ، التي لجأت أجزاء منها في روايته «بقايا صور» ، حيث كانت حياته زائفة بالأحداث والشخصيات الذين شغل بهم طوال أماله السابقة وكانت «بقايا صور» تؤرخ أعمال الكاتب التي يمكن أن يدرجها في نطاق «أدب السيرة» . وكان «حناوية» قد عرّض في «بقايا صور» جوانب أخرى من حياته بطه القديم «فارس» ، و«دنت الصبي الذي شغلنا في «المصباح الزرق» ، والذي على مثل نمرة أظفاره شطط الحياة في مدينة الصغيرة «اللاذقية» في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طويلة في انتظار الحصول على رخيص من الأخير الذي كان يحيط به المقاتل من المواطنين في انتظار

وجاءت «بقايا صور» لكي تصور جوانب أخرى . لعمل المؤلف أراد أن يستعيد منها من الذاكرة ، لكن جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب في فترة مبكرة

وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب «المستنقع» لحناوية جاء نكته وامتداداً لكتاب «بقايا صور» وقد قدمه «حنا» بوصفه جزءاً ثاباً من السيرة الذاتية الخاصة به

وهو «المستنقع» يشرح عدة قضايا على جانب من الأهمية . وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة «الصدق» في كتابة السيرة ، الذي يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائي بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعجب بالصدق في كتابة السيرة ، هو الشيء الذي لا يخالف أو يتعارض مع نصديق القى أو الموضوعي الذي يلتزم به الأدب الواقعي ، بل إنه لابد أن يشكك ويحتوي على ناسبي أن الكاتب روائي . بنحدر من شكل القصة . أو نسرد الروائي ، أداء له ، ويتعمق عليه بذكر الحقائق ، وتصيلاتها ، وملابساتها ، دون تحجب أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية التي شاركوا في صنع تلك الأحداث ، بل إن الصدق هنا يتضابق مع الواقع التي لنا . انكاس الروائي حناوية بارتياح تلك المداولة . سواء كانت دوجع خاصة ، نامة من نراه حياة الكاتب الذي تنقل بين كثير من المهني ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التي كانت تحيط بحياة ومعهولة

ول وسعنا أن نقرر أن «المستنقع» لم تصف عند مستوى سرد الأحداث المرفدة ، وهي تزخر بها ، بل

إن الروائي الواقعي قد عرّض فيها عرضاً أميناً للغاية ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التي صاغت ذلك الواقع الذي أصبحت ملابسته الآن بعيدة جداً عن الواقع في بلد المؤلف ، أو حتى في الإقليم الذي كان يمثل الأرضية التي يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والنسبة

ولم يكن حناوية في أي جزء من أجزاء عمله يصح قيوداً على ذاته التي تفسرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضي وتقديمه في شكل روائي نوثيقي أو تسجيلي . مع ربطه بالظروف العامة التي عاها جيداً في تلك المرحلة من تاريخ إقليمه - الإسكندرية .

وحين يتناول القارئ رواية «المستنقع» يجد نفسه عاطفاً بمجموعة من الانفعالات

**الافتراض الأول** - أن الفصل يزخر بكثير من الملامح التي تساعد على فهم كثير من أعمال «حناوية» ، وفك التام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين

**الافتراض الثاني** - أن الكاتب في استطراداته التي كانت سلبية له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يجسّد حسرة اعتراف كمن هو ملتبس ، أو شاهد في بعض الأحيان مرنى أن لا تناصر له من الافتراض أمام نفسه بكل ما المرصته بلده «لوما أزدحم به عقله ونفسه من رهبات جامعة» كانت تتناهى مع ملذاته . وهذا من شأنه أن يساعد القارئ على استخدام النهج النفسي في تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائي صاحب السيرة ذاته

**الافتراض الثالث** - أن «المستنقع» برغم أن المؤلف كتبها في نخل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه جاور ذلك في كتابته لها ، بتصنيفها شهادة صريحة حول رؤية الكاتب بعد عام مضى للظروف شعبه القسوة ، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة «المستنقع» في شمال سوريا ، في إطار الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، وحتى انتطاع تركيا لواء الإسكندرية أو سلطه عن الوطن الأم - سوريا - بالتواطؤ مع المستعمرين الفرنسيين

والجبل في «المستنقع» - القى - هو أحد أبناء ذلك الحى الفقير - حى العصار ، أو حى المستنقع وهي منطقة مخصصة من الأرض ، تفتأ الحياة المألوفة في أوقات كثيرة من العام ، مع تهديدها المستمر سقوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يحلل الحركة والأعمال في المنطقة جميعها . وجميع السكان من الفقراء المذميين ، الذين يعيشون على الجانب الضيق أو الأصعب من الصراع الدائر بالمنطقة قالفقر عليهم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماس ، ومستقبل ... هم سكان «عشش الصميص» ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان في ستواها وهم مبروون بأهل عشش الصميص . أو

سكان الضميص . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على هامش ، ويلتفتون أروافهم من الأعمال البسطة غير المنتجة ، التي يقوم بها الرجال والنساء في معظم الأحياء لسكان المدينة الأحياء ، وأيضاً لسكان القرى المحاورة . كانت صناعة الأب في أثناء فترة الكساد الذي عم المنطقة . وبعد بركة لقلاصه الأرض . هي عمل «المشيك» - وهو نوع من الحلوى - يقوم ببيعه بالقرى المحاورة . لدى في شيء ، ابتداء من قطع القود الصغيرة - وحتى مبدلة الحلوى بأي شيء ، مثل القمص والشعر وخلافها .

والأم تشارك الأب في الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بتقديمها بالخدمة في منزل السيد أو الأسياد . فقد استبدلت طوبى الرواية سيدياً بآخر ، متقلبة بين يومهم للعمل والخدمة ، لقاء الحفاظ على الحياة . وكذا شقيقة القى ، إذ كانت تقوم بغس الأعمال التي تقوم بها الأم في بيوت الأختفاء . ووسط ذلك المتنازع الاجتماعي ، بكل ما يحسد من عوامل خاصة جداً ، ينشأ القى وحباً بكل ما حوله ، في حين تجد الأسرة الفقيرة المتواضعة في كل شيء ، حتى طموحاتها ، لا يترك حلم حياتها إلا في ضرورة عدم القى - الابن - وهو يمثل الرواية الذي يروي أحداثها كان لابد أن يظل منتظماً في المدرس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ، والذي يعرف الفزاعة لديهم بكتيب أهمية كبيرة . وسكان حى العصار - أو المستنقع - جميعهم ليس جميعهم يستطيع مطالبة الأوراق . وغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبي الفكرة على القرية والكتابة ، فبنته ذلك لابد أن يصبح «مخروب» أو موظفاً بالحكومة . وعلى الرغم من الفقر والفقر اللذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يلبس بها ذلك الحلم ، الحلم بالأفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الصغيرة في كل أنحاء الوطن العربي ، فالحلم قائم دائماً وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولابد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتميز لا يكون إلا عن طريق التعليم ، الذي يمثل لدى جميع الفقراء وسيلة لعبور الفقر . والحياة تدور كطاحونة بطيئة يحطم جميع أهل المنطقة الذين يركزون همهم الأساسي في الحفاظ على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لا طعام ولاصل . والبيئة ذاتها كانت فقيرة بحريتها ، حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة «الخنارير» والحيوانات الضالة بحثاً عن الطعام في المزبل بصوحى المدينة المحاورة ، في حين يسبح وسط المستنقع الحيات والمصاعيد . وكل أنواع الحشرات . مع ظهور النباتات التي تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستنقع ، قبل أن تأمر الحكومة بدمه

وتتم الرواية في الرواية برسم ثلاث شخصيات نسبية هي : القى ، والأم ، والأب . كانت الأم متافضة للأب ، فهي متدينة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء من اقتناع داخل . وليس حرقاً من الحساب في الدار الآخرة . وهي كثير ما تنام

للآخرين ، على نحو جعلها ثبت في الإبن من الصغر  
نعلم للمسيحية ، والقيم التقليدية ، مثل المي ،  
واحترام الناس ، وحسب الآخرين بغير حدود ، حتى  
درجة التصحية من أنبلهم . وما كان لهذا القيم أن  
تترسب في نفس الصبي عالم بصاحبها من الأم سلوك  
بماثلها ، على نحو يشعره بالقيمة الحياتية الخالدة لفكرة  
حب الخير ، النابعة من تصحية الأم للأب وللأسرة  
وبالآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك  
الصبي الكبير الذي جسدت الأم في تصحيها من أجل  
الآخرين ، حتى الاستشهاد برصصها امرأة مسيحية  
تؤمن بكل تعاليم المسيحية في جوهرها التي البسط  
وكان الطفل الصموي يرى في كل يوم كيف أن تصحية  
الأم للأسرة ، وعندها اليوم ، كانا يمثلان المصباح  
الذي يضيء تلك الحياة البائسة المجدبة لتلك الأسرة .  
وبذلك تحدثت درجة اقتراب الطفل من الأم ،  
حيث كانت أنه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ،  
فهو الواحة ، والرحمة في تلك الصحراء القفر ،  
ومصدر الخفاء والطمينة الإنسانية وسط حالة التوحش  
العام

وكان للأب - في الرواية - شخصية محددة  
الصفات ، فهو لا يتصل مع آلام الآخرين ، وهو  
شديد الإحساس بالاستسلام لظفره ، كما أنه غير حبيب  
لنفسه . وفضلا عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر في  
أية ساعة في ضرورة توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير  
واقع وواقع أسرته . وهو في معظم الأوقات يبدو  
مستسلم لظفره وفقره على من حوله ، ولا يسعى نفسه  
إلا في لحظات الشرب التي كثيراً ما كان يشهد فيها  
وعبه ، ويظهر فيها لمرده وسخطه على كل شيء  
حوله . وهو لا يتوانى في أي يوم من الاستيلاء على  
عالم الأم وابنتها من الخلفعة في بيوت الأعيان من  
أهل القرية أو المدينة المجاورة ، بحجة أو بدون حجة .  
الأب - في المستنقع - يمثل النموذج للمرد ، لكن  
مرد داخل وداني ، فهو غير راض عن ظفره ، وهذا  
ما يجعله يتعاطى معه في صعوبة كبيرة ، وما يثبت أن  
يهرب منه ، إما بالفرحال الدائم ورواء سراب ، أو  
فكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاستغراق  
في الشرب حتى فوجئ بظفره الذي ، كما أنه لا يكره  
زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحداً من سكان  
المستنقع ، وإن كان لا يحب أحداً ، فهو دائم  
الاستغراق بنفسه ، ويقضاء ساعاته فيها يروى له  
ويتروى مع محالته أو ما تعود عليه

والنفس - في الرواية - هو الراوي الذي يحكي  
حكاياته الأحداث على لسانه . وهو يمزق دائماً بين  
حال أبيه الذي لا يعجبه ، ووجه أمه . ورغم  
سخطه على تصرفات أبيه الكبير دائماً ، والغائب  
دائماً ، فإنه لم يخذل عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف  
الأم في مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد  
موقفه من خلال وجهه القهري للبكر بطريقه  
عقلانية ، فهو يكره تصرفات الأب ، لكنه  
لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه

الحس المتقدي الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم  
الأحاسيس التي اكتسبها الصبي في إطار الأسرة ،  
والتي لم يكن ليتناساها في أية لحظة مثل غيره من  
الأطفال ، إحساسه الصيق بأنهم ضراء معتمون  
لا يملكون شيئاً ، بل لا يساوون شيئاً . وتعل  
« حاتميه » في ذلك كان حاداً للغاية ، فالطفل - أو  
الصبي - كان يحمل في ثنايا نفسه جميع مشاعر  
« حاتميه » ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس  
التيقظ دائماً بالظفر يجاوز الشعور لتلادى إلى المناطق  
والشعائر الداخلية من اللاشعور . التي كانت  
تعكس على سلوكه التفاضل . ومع ذلك فقد كان يبدو  
بدنيته - دائماً ، وفي اتجاه مماكس للإحساس  
بالفقر - شعور حاد وعنيف يرفض ذلك الفقر .  
ويرفض حياة الفقر والفاقة التي بهمهم أبوه في تأكيدها  
بعمل إرادي ، وبصرفاته اللامبالية . ومن هنا كانت  
توالد بدنيته العقل الصمير حالات من التوتر ،  
كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعي .

وربما يصل الوعي بالفرد في مثل هذه الحالات  
إلى أن يفتقر موقف الرضا للواقع كله ، من خلال  
المرتب به بما جاوز ، سواء كان المتجاوز للدخل مثل  
الأب ، أو للمخرج الحروب من المنطقة كلها ، وذلك  
بتغيير النشاط للبيئة ، وما يتيح ذلك من تغيير  
للحالات ، حتى يتحقق التوازن الداخلي المطلوب .  
ولا عجب في ذلك ، لأن معظم أعمال الخلفعة في  
المدين يقوم بها المهاجرون من فقراء الريف والبلدان  
الأخرى

لكن الوعي وصل بالنفس في الرواية إلى درجة  
التصالح مع الظلوم . ولقد أنصرت بالنسوية تجاه الأم  
والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك  
الواقع الذي يرفضه ، مع عدم ازدياده له . أو هروبه  
منه . بل إن معظم تفكيره في أحيان كثيرة كان من  
أجل التخلص من الأم والشقيقة حتى يجاوروا  
إحساسها بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفي ذروة  
الكساد الاقتصادي بعد إغلاق ميناء الإسكندرية .  
وما تبع ذلك من بطالة شجاعة بين الهال من سكان  
المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد  
الغذائية ، يقوم بالتسريب على تعلم أول مهنة عرفها  
الإنسان ، وهي مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك  
خود ، وإذا وجدت التهود فليس هناك سلع أو  
بصائع لمبادلها . ولم يكن أمام السكان إلا مياه  
المستنقع المالح ، التي تنمو فيها الرواحف  
والحشرات ، وميا الأملاك . لذا كان تعلم للصبي  
للصيد شيئاً طبعياً وليس غريباً عن تكوينه أو  
الظروف من حوله . وقد علمه « نسيرو الأعرور »  
الصيد بطريقة بدائية من مياه المستنقع الراكدة .  
ويعزم صعوبة المحاولة ، استطاع الصبي بعد فترة أن  
يحقق نجاحاً من النجاح . وفي نفس الوقت كان الصبي  
قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية  
الكبرى ، وهو « فايز الشقة » ، الذي كان أحد  
أبطال الحركة الوطنية في منطقة المستنقع ، فقد تزعم

سكان إلى جميعاً بعد أن نقل إليهم شعوره الوطني  
وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا

ووسط ذلك المناخ المستعر ، وبين جميع الحب  
في المنطقة ، وفقر الأسرة المدقع ، والتنافس بين حاد  
الأب والأم ، والوعي المعطى لأسير الأعرور ،  
وطيب الشعور الوطني الذي وصل عن طريق « فايز  
الشقة » ، كان لابد أن تصقل شخصية الصبي الذي  
امتزج بدنيته حب الخير بفكرة التصحية مسحية .  
التي استغناها من سلوك أمه ، والتي كانت تمثل أمامه  
قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق العدالة للجميع ،  
وهي الفكرة التي عشقها بعد معرفته بغير الشقة .  
ووجد أنها تتواءم مع جميع مذكراته القديمة .  
وإحساسه بالفقر والعوز ، ورغبته في تجاور ديت  
ويقول الروائي على لسان الصبي

« كنت فعلت منذ وجدت الوجود ، أت فقراء ،  
وأن فقرا لا مثيل له . ونقبت هذا الواقع .  
وغمضت عليه . ولشد ما ساءلت من سبب  
فقرنا . ولشد ما حاولت الوالدة أن تتحى أن  
ذلك من الله . غير أننا نحسب الله مثل عيرنا .  
ولم يكن تؤدي أحداً مثل السيد وروجه .  
والوالدة تحصل كل ليلة ، فلماذا يظلم الله فقراء  
وأفقر من جميع الذين يعرفهم ؟ ! »

ولعل الصبي يكون قد وجد في أفكار « فايز  
الشقة » الإجابات عن تلك الأسئلة التي كانت تتردد  
بدنيته . ومن ثم كانت أفكار « فايز » في مرحلة  
ما تمثل القاسم المشترك في شخصيته . بعد أن فهم  
أبعاد فكرته من العدل والمساواة . وبدأ يطبقها عندما  
واتته الفرصة . وأصبح له حدود على حال الظفر الذي  
عمل به ، إذ بدأ يروع عليهم من « البغشيش » الذي  
كان يصل إلى يديه . وكان الصبي يرى نفسه في أثناء  
صله بالظفر امتداداً للأم في البيت ، بل إنه أراد أن  
يقيم جمهورية صغيرة بذلك الصبي على أساس  
التصحية والمساواة بين الأبناء جميعاً . وعند تصرفات  
الأب ، الذي يأخذ الجواب الآخر من الرد . من  
خلال نظره العاتقة للحياة والأسرة ، فقد كان مرد  
الأب وسيلة يدفع بها نفوس الحياة والواقع عن نفس  
وأكثر من هذا أنه عندما رأى حركة الصرخ الأكر  
خارج أسرته بين سكان منطقته المستنقع من الهال  
والعاطلين ، وارتباط ذلك بالأوضاع الأجنبية في تلك  
المنطقة الملاصقة للحدود التركية . سرعان  
ما استغلب ذلك الوعي بطريقة مردوجة نحو صغور  
العاطلين والفقراء الذين يعانون من عدمه على سلطه  
الاستعمار الفرنسي للتواطئ مع الأطماع التركية

وبذلك يكون الصبي الذي قارب سواث البورج  
قد عاش في ذلك الجزء المتباعد من أرض الوطن  
جميع القضايا التي يعيشها الوطن مما يتصل بالمسألة  
الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أمام  
عينه الصغيرتين المتنافستين فيما بين موقف الأب المتعلق  
على الذات ، الشديد العزوبة والأنيبة ، ومواقف

لآخرين التي أثرت روحه بالبطولات والخيال المشبوب

ويقول القوي :

« ولقد أمت ، وحى بصطرب بالنقمة على الفرس ، ويمر بنصب على حالة البطالة وحموع التي تزدى إليها ، أن أرى لوالد يتعمل بذلك ، ويخرج مع الخارجين إلى المنية لمنع قطع أشجارها ، أو يجمع في الليل سرا مع المختصين ، ويثور على وضعه كالآخرين ، لكن لعل لخاب ، وظل الزائد على لا مبالاة ، همه السكر ، والنساء في القرى التي يقصدها ليح الخلو .... »

وكان الصبي في أثناء إحصائه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفترض نوعاً ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه ، برغم فاقته وقصره . وكان وحى الأب مرتبطاً بكل الارتباط بوضعيته الاجتماعية ، هو منذ البداية لم ينظم في العمل في أحد المصانع ، بل إنه ظل يحيا هامشياً . ومن هنا كان موقفه من تلك القضايا الحساسة في أنبادهما وتشابكها بعيداً كل البعد . ومن هنا بالامبالاة ، برغم مشاركته لسكان المنطقة في إحسانهم بالفكر والعمر والحر والخطر الذي كان يربص بهم جميعاً

وكان لابد أن تنعمر الثورة بين المصنع ، باستثناء الفئة الهامشية التي كان يمثلها ذلك الأب . في الوقت الذي أحس فيه الصبي المصير بأبعاد ما يدور من حوله ، فلقد تعاقب حب الخبز في جس الصبي المصير مع جميع المكتسبات المعرفية التي طرحها الواقع من حوله عليه ، بل أن تمتع عوامل الضيق الحسي كاملة لديه . على عود له لديه رجاءات أكيدة في إقامة مبرر تعدل الذي كان قد اعتل في « المستنقع » . مشاركاً مع غيره من حسناو حب ذلك ، حتى يتخفف المثل الأهل الذي ظلت الأم الطيبة تدعو وتصل من أخته الليالي الطويلة ، محنية به من الأخطار المحدقة بالأسرة

كل ذلك جعل بداخل كيان الصبي المصير شخصية أخرى ، جديدة بالدرجة الأولى ، لم تكن تمثل تصانف الخوف ، خارجية في التعبير التحسنت بدائه الخاصة التعاملاً عضوياً ، متجاوزة به نظرة الأم الثانية . وكان يذكي ذلك دوماً لدى الصبي ، لإحساسه المحدد بالخطر ، الذي كان محتملاً ، لكن الجميع كانوا يحسونه ، فالسلطة المختلة - ممثلة في الفرس - تنصص عيب عن إصباح الأثران للمجدود واستيطان المنطقة ، تنفذاً للمهمة الميئة من قبل السلطات الزكية التي كانت قد قررت اعتصاب « لإسكتندرون » من سوريا

إن رواية « المستنقع » التي كتبها « حناينة » طريقه السرد التسجيلى ، تصنع جميع العروف وملايئها الفردية أمام القارئ ، فلقد رأى الصبي - الروائي - تلك الفترة وحشاها ، ووحى ارتباط أجزائها التمهيدية بعضها ببعض ، وصور - على

لسانه - كيف ترك سكان المنطقة بيوتهم وأغراضهم التي لا يستطيعون نقلها ، عندما اقتحم الأتراك لواء الإسكتندرون ، وكيف شارك الصبي أسرته في تحطيم متعب بيوتهم القريدى . الذي كانت الأم قد فرحت به فرحاً كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم . اتفاقاً للمطر الشديد الذي كان يستمر عدة أيام

ومن هذا يرى أن الكاتب قد قدم في « المستنقع » شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخي لحروهم من حياته وحياة المنطقة التي شب فيها من شتال سوريا . في عمل روائي يتدرج في ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف

وللإشارة أن رواية « المستنقع » حوت شخصيات عدة ولكنها لا تبدو عريضة عما بأي حال من الأحوال بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمع تلك الشخصيات في أعمال أخرى « حناينة » ، والفنان يمثل جميع شخصياته وأنشأه من حياته الخاصة . وعندما يقرر أن يكتب عملاً يمثل فيه نوعاً من السيرة لابد أن يقدم تلك الشخصيات عارية من أية أقنعة . ودون أي جوارح ، فهي في السيرة تآلى على طبيعتها الأولى قبل أن تخفى عليها الضمان ما يجري من حوله ونسب القبة « ويراجعها في « المستنقع » شخصية مثل شخصية « زينة » - تلك الفتاة التي تكررت في أعمال « حناينة » - والتي تمثل في أحد بيوت « حناينة » في المنطقة « حناينة » في « المستنقع » لابد بحمل القارئ يستدعي « روية » ، تلك الفتاة الحبيبة الطيبة التي تخطت في رواية « بقايا صور » ، بل إننا نجد أن كلا من زيب وروية متجسدة في شخصية المرأة صاحبة الثوب اللينكي في رواية « الشمس في يوم خام » ، التي صورتها في صورة موسى فاضلة - قديسة - كانت تمثل تقدم الصبي المارب من جهة الأسرة الغنية المصعدة للعب . بل جميع عرقها بداخل ذلك القبر الذي ملأته بالحلب والحنان ومط ليل الشتاء الباردة . فكان القبر في وجود القبيبي أكثر دفئا من مفروشات أسرته الغنية التي تعيش في قصر كبير .

ولقد كانت زيب في « المستنقع » قديسة أخرى في نظر الصبي ، أحبها شجة لطمعها عليه - ولزقها التي لحسا في نصها ول استعانتها به - حتى إنه سأل عنه - مادام قادر للشفقة يذللج من القفره ، وزيب فقيرة - لم لا يتزوجها ويرحمها من طك أهلها بها - أو لم لا يرحمها من الموت المفاجئ - ودقها بعيداً من أهلها

كذلك يلاحظ القارئ في « المستنقع » شخصية أخرى كثيراً ما تكررت في أعمال « حناينة » . وهي شخصية المناصل الثوري الذي يسبح ضد التيار ، وضد الأثواب ، والذي يريد خبره إلى الأصيل . وفي المستنقع شخصية « فايز الشحلة » - وهو أيضا ليس عربياً ، فلقد غناه وعشنا ساعات حروبه وخصاله كما عشنا آلامه في روية « التلج يأتي من القنفذة » ، حيث

كان مقناً بشخصية قياص أو حليل ، كما كان في رواية « الشمس في يوم خام » « ستواريا ورا » « الحلاق

وما يجدر ذكره أنه إلى جانب ثمة « المستنقع » يمثل تلك الشخصيات التي وجدناها مفعلة في أعمال أخرى ، فإنها أصبحت بدموس « حناينة » الذي اعتنائه لديه . والذي يعود به إلى المفردات السبعية . وذلك يتضح من شخصياته واستدائه . بل إنه يتضح من العالم الداخلي لأفعاله . مثل الأم - وظلها لذاتها كمضحية دائمة . ومن القداسة التي يصعبها على أبطاله الذين يحيم . مثل روية في « بقايا صور » . « والمراد في « الشمس في يوم خام » . وزيب في رواية « المستنقع » . على ذلكا صعبه برغم طيبها ومثابها وفديري

ونقطة ملاحظة أساسية ومهمة - نعل هناك من يتعمق معنا فيها . خاصة بعد التعرف على ما قدمه « حناينة » في أعمالها جميعها أو في معظمها وتتمثل هذه الملاحظة - التي بعدها بعض الناس دون بعض قضية في عمل الروائي - في الحضور الدائم للأديب في أعماله في معظم الأحيان ، ابتداء من « فارس » في « المصباح الزرق » . وحى الظروف في « الشراع » والجامعة ، « الحلاق في الشمس في يوم خام » وحى روية « المستنقع » ، فهو يقع دائماً وراء البطل ، وحبيته تشع وراء البطلة التي يقص عليها الكثير من القداسة المبروجة بالندس الديوى . لكنه دس قدرى . تدعها الظروف بحره كمضحية كبرى لا يدب . لكن جرحها الشريف دوماً ما يظهره الروائي . إنها موسى لكنها ليست قيصة . بل لحمل في داخلها قلب العذراء . وإيمانها الكامل بالدين والمدر والصبب برسم حرمها هاله من القداسة والحال المسيحي

وذلك هو ما يحسه القارئ - دائماً - بعد متابعتها لأعمال « حناينة » وحى عمله الأخير « المستنقع »

ول النهاية - فإننا ندافع الروائي دائماً موجوداً في الرواية ، هو الروائي الذي يقدم أوراثة الخاصة ككي تكون وثيقة عند نفسه أو معهم . أو عند أبطاله أو معهم ، بلا اقنعة أو حيل مية ولا يسما إلا الإحساس بالمستنقع . بوصفها روية لم تأخذ شكل السيرة التقيدى وهذا في حد ذاته حسب حناينة بوصفها روائية هريفا في جيله . استطاع بحراً أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية . بعد أن تحصل من جميع الروايسب الذاتية ، ونحرد من بعده . ونوجد بالحقائق الخاصة التي أسهمت في تكوين وعيه . ولعله في ذلك كان مستمداً لآلام الداب الدامية ، التي كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل . فكانت أيضاً شهادة توثيقية على الواقع الاجتماعي والسياسي في الإقليم الصغير الذي ضاع في فترة تلاحمت فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العريضة من أرض سوريا العربية

# الفصل الأول

□ تأليف: سحر خليفة

□ عرصة: علي شلش

« شجرة غمامات الصور في مرصعات الملوحة الجبلية جدير ذكره بما يتطرده وراء الجسر ... »

« الغمامات الخضر تتلاحق أمام نظريه . بينما كانت الأغنية الحزينة توحش . والصوت ينادى كما لو كان متطلعا من لمر الوادي السحيق . نال الشمس الحزينة . « لماذا توجعا الأملاني الحزينة » الأنا شعب رومانسي التربة » ولم يكن هو رومانسيا لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد كيف توصل إلى هدى النتيجة » كترتيب طلقات رحف على البطون . شد البطون ويصبح الإنسان لا رومانسي الفعل والنطق . وتلاشى الأحلام المهددة . ويصبح يطلقه في عداد طلقات وقد تدعكه التجارب أكثر ليصبح صاروخا صاروخا مرجها . هذا هو المنطق . »

شهادة موت في ليش ؟ لما متنا من الجرح ماحدث  
سأل عنا . والساعة يفتشوا تسألوا عنا ليش ؟

هذه رغبة صلبة تنحصر عبارة « ما باليد  
حيلة » . وتكتنف محورا آخر من محاور الرواية .  
ولكنها رؤية استسلامية في الوقت نفسه ، لا يلبثها  
المحور الآخر الذي يظه أسمية . وقد ترتب عن هذه  
الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الاحتلال في رأي  
أسمه . مثل التعاون مع العدو ، والعمل في  
مصانعه ، وبيع شعار « العبي بصيرة » واليد خضيرة .  
حتى عادل الذي كان يمثل لدى أسمية أملا كبيرا .  
أصبح يعمل في مصنع إسرائيل وهجر البيرة - بعد  
هجرة عائلته - حتى يحطم تسعة أمواه - على حد  
قوله - وماكبته تظهر الكلي التي يعيش عليها أبوه

وليس عادل وحده هو الذي يعمل في مصانع تل  
أبيب . فمع زهدي وأبو صابر ومئات غيرهم  
« ولكن لا بأس . المثيرة الإسرائيلية غير من الجرح » كما  
قال أبو صابر ، الذي قطع النشار الكهربائي أصابع  
يده فلم يسعه المصنع ، لأنه يعمل بلا إذن عمل .  
بل إنهم جميعا يلائمون أشنع أنواع التفرقة في المعاملة ،  
ولا يجتهدون بدلا آخر سوى الخسر ، مثليا فعل عادل ،  
أو الاستسلام . كما فعل الباقون . وهم ساضطرون على  
الحكومات والأموال العربية التي لا تجدهم .  
ويتممون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض  
المحتلة بأنهم تسوهم ولم يعودوا يهتمون بموقفهم

وعينا يحاول أسمية أن يدفع عادل أو زملاءه إلى  
الثورة على وضعهم وعمر لأصابع « ولا يستطيع  
أسمية بعيد أي من مصفاته ، فلا هو يستطيع

مطالبهم بكونهم على السلم الطويل للمجتمع فصار المال  
واظنا والوطن عاليا . وتكتنف البضائع الإسرائيلية  
أمام الحواشيت ، ولم يعد ثمة مايشعر الإنسان بأن البلاد  
في ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأطلقت هذه  
الصددمات بسؤال صاح به في « عادل » ابن خاله .  
الذي كان أول من لقيه . « احتلال هذا لم  
أعمال ؟ »

« ولم يحب الشاب الطويل . وانهم بصير .  
وأخذ يزرد كتابه بعست . وأسمية يدفع عليه  
بتساؤله »

« وأنت يا عادل ماذا تفعل ؟  
« أناظن للحياة »

وكانت هذه صدمة أخرى للوفاة الذي جاء هو  
حسه ليصدم هؤلاء للطاطين للحياة . أما أنه وجدها  
كما هي : القروية المظية للثوكة ، التي لا تمكر إلا في  
ترويح من أمة خاله . وسعها « حواره » ، شقيقة  
عادل . ولما خاله نفسه فرحل مريض بالكل - ملارم  
للدار وللصحيين الأسان الذي يترددون عليه . بل  
إن زيارة البرتقال التي تعيش عليها الأسرة لم تعد كما  
كانت . فقد هجرها عائلته ، واحتدبتهم الأثور  
الترفعة في مصانع تل أبيب . وهاهو ذا حجيرها  
المجور يصبح في أسمية عينا من مؤاله اللع « هذه  
الأرض لم » بقوله : « لصحابة يا أفندي » وأنت  
وعلان ليش ؟ أنا ياسيدي أجير ، طول عسري كنت  
أجير ، لا لي أرض ولا مايجزون ، وأبي كان أجيرا  
ولم يزل . ومادامت الأرض من أرضي ولا أرض

بعد الفترات المختارة من أول مشهد في رواية  
« الصبر » تصبح سحر خليفة في مواجهة تهديدية مع  
أحد محاور روايتها . وهو محور بئته « أسمية » . ذلك  
النفس الفلسطيني القتالي الذي غاب عن موطنه في  
الصفة العربية بحر خمس سنوات في أعقاب هزيمة  
١٩٦٧

لقد عاد أسمية إلى نابلس التي انتقلت إليها أمه -  
بعد وفاة أبيه - لتكون على مقربة من أهلها  
وبعوتها .. عاد بعد جولة في بلاد البترول العربية وقد  
مر قراره على أن يكون طفلة أو صاروخا - إذا لزم  
الأمر - في وجه أعدائه لفته . ومع أنه كان قبل رحيله  
شاعرا رومانسيا ومسلما فقد بعض من نفسه كل  
دنت . وتسلح بمنطق الثورة والمقاومة المسلحة  
وهاهو ذا قد عاد ليميل من الدسل . وطوال الطريق  
من عمان إلى نابلس جيس في سيارة الأجرة مع غيره  
من العائدين وقد شغل حسه موطنه للسلوب ، وبزلاء  
الذين يحيطون به في السيارة ، يحى لانتعاشهم سوى  
أحلام التهرب من المختش الإسرائيلي والامتحان غير  
الإنساني الذي يجريه سلطات الاحتلال عند الحسر  
العاصل بين ضفتي الوطن الواحد . وعند هذا  
الامتحان الذي لا يكرم فيه الإنسان بأي معنى . يرداد  
ألم أسمية وخداشة شعوره بمساة أمه ، بل إن امتحانه  
هو نفسه يتصاعد بالتحقيق نحو التحقيق عن متى  
حيته وسر عودته . وحين ينهي ذلك الامتحان يزل  
أسمية إلى أحضان المدينة الصغيرة المريقة فتلاءه  
بسملة من الصدمات غير المتوقعة . لقد تعبرت  
اهتمامات الناس ، وكثر لال في أيديهم ، وتعددت

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهامه السرية . وبعد بضائع مايراه صربا داسليا مريرا : «ماذا يريد هؤلاء ؟» أن يعيشوا الرأسمالية في ظل الاحتلال ؟ أهل مفهومهم للوطنية والقومية ؟ زهدى اللعين يعرف بأن كلمة حرافع تسمى لصاً قلوياً وحتريرا ابن قواد . ورغم هذا مارال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتائم . والتهديد الوحيد الذي يملكه هو الهجرة . أي جهل أ يجب أن يتلقى زهدى وشهادة وأمثالها درساً لا يسره لعل .

ثم تم المواجهة بين هذين المحررين اللعين بمثلها أسامة وابن عماله عادل ، حيث يختلف تفهم ولنطق . ويبدو هذا الحوار :

عادل (أسامة) : تشجع

- لا أصدق . فن أصدق ، لا أصدق بأنك نسيت البلد والاحتلال .
- أنا لم انس البلد ، بلبل أنى لم أتركها . وأحس أسامة بالطمعة لحدى صدره
- أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وأنا أعود كما ترى . لو كنت نسيتها مارجمت انهم عادل وأنى قبله جديدة :
- سمعت من العمة أنهم طردوك من هناك . أصبح هذا ؟

لوقف أسامة وضرب صدره بقضبه :

- لقد لولا أنهم طردوك من هناك ماحدث هنا ، أليس كذلك ؟ كل لا تصمت . أليس هذا ما قصد ؟
- لسر كما شئت .
- قسوى الوحيد هو أنكم تحفظكم عن الركب القروى . الناس في الخارج يلاحظون هذا ويكتبون عنه .
- يكتبون عنه ؟ دهم يلاحوا ما نلانى وسرى أى لأراضى ستظهر
- لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد ناسا نحن .
- عن أى ناس تتكلم ؟ عن المغرورين في الكويت والظهران ودول الخليج ؟ مع هؤلاء يسامحوا في تصبح الصحة والقطاع لتترك العمل هناك قورا . ولكم كن يعملوا . اتعرف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يحازف بعض ماله ، ويريدون منا أن نتعصب حبه الممارقات والتضحية بكل شئ وحدنا
- نعم . يجب أن نضل هذا ، نحن المسئولون عن الصمود أولا وأخيرا
- وإذا جئنا فكيف صعد ؟
- اجروح بفجر الثورة . ماذا تبسم ؟ هذه نظرية معروفة .. ألا تفهم ؟
- والناس اللعين تتكلم صهم ، ماذا يعملون ؟

يخرجون ؟ يا حريزى هؤلاء يكتسبون الأموال ويشترون الأسهم والمقاربات في بيروت وأوريا وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال قورا ؟ - لم أستطع لحال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسيرون في شوارعنا ويتكلمون حرمة البلد - عظم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود . أنت تتكلم بنفس الأسلوب المقلد الذى يستعمله زهدى وشهادة ورياح الخبز ولم يبق إلا أن يهربوا بالبطولون والقميص للكوبرى .

فصحه عادل مليا ولم يطق . ثم انفصل عنه واتجه لمر دكان بائع الكحول .

لقد أصبح التناقض واضحا وصارنا بين المحررين ، ولكنه في الحقيقة تناقض سطحي ، فحدث هذا السطح الصارخ بصرك المزدللات في الرواية ، محور الاحتلال والتمرد للناس ، الذى يندى التناقض ويحرك طوال الوقت ، بل يكتوى بتار تضجره . فصرخان جاسيل رفاق أسامة ويخرجون الموقف على أطراف القضية ، وينتفى الأمر بحظر التجول / وهم اليوم / كغلمان الجميع بما لهم القضية الذين يقفون على بعضهم ، ويخرج بهم في المعتقل لسميتهم ببلى شقيق عادل الأصغر . وصرخان أيضا مايسطر المنور زهدى الذى خطف ولده مثلا خطفه ببلى ويبقى الاصغر بمركب عامة بين زهدى وزملائه الجهال من جهة ، والإسرائيليين في مصنعهم من جهة أخرى ويكون من تحتنا أن يعتقل زهدى الذى فضل البقاء على الهجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطيني المر في ظل الاحتلال الإسرائيلي ، وهو مظهر يستند المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للثورة السياسية وإعادة النظر في الأمور من وجهة ضحاياها وخريجه . عن المعتقل نشأ ببلى البصى المذلل شاة جديدة ، ونخبرت صاحبه ، وأعد لبلب دوره في المستقبل . وفي المعتقل أيضا تغير زهدى وأصبح متفقا بطلب المكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يخرج من ببلى ينضم حل القور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يخرج من زهدى يكون قد صار سياسيا يساريا في أن واحد ، أكثر وعيا وحذقا وحذقا ، ولكنه يستمر في البحث عن عمل بمصانع العدو ، مثلا استمر عادل الذى انخرط طوال فترة اعتقال أقاربه وزملائه في مساعدة أبى صابر للمعتقل في الحصول على تموين من الشركة الإسرائيلية بالطرق القابوية

ونحن الفرصة لأسامة كي يمارس شيئا من خطفه حين يتوقف في الحى صابط إسرائيل كبير مع زوجته وابته لشراء خاكه . وهنا يقف أسامة ملثا عطشى الصابط في حقه بحجر ثم يبتس ويتكهرب

الموقف ، ويستند الجميع لمجعة إسرائيلية حسنة وله الوقت الذى تحمل فيه المجعة بيت أسامة وأمه ، يكون هو في الجبال مع الرفاق يدبرون لصل جديد قديم . قد عاد أسامة إلى الأرض المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالصل في مصانعه ، وحاول أن يحميهم من ذلك بأخسى ولكنه لم ينجح ، فكان أن قرر نسب الأوتوبيسات الإسرائيلية التى تنقلهم إلى المصانع حتى لو راح في عملية النصب عادل ، أساده وفدونه في الزمن اسعصى ولكن عادل في ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع أبى صابر في شأن من شئون التمريض المسرف ، وحل محله زهدى الذى أصيب بنزلة في كفه . ولكن طلاق القضية اتبع بين أسامة ورفاقه والسلطات التى حيث حل القور إلى الموقع . وبعثا يتحول زهدى إلى صف أسامة . ولكن الاثنين يقعدان في النهاية في قبعة الرصاص والموت

وسرعان مايعتقل ببلى مرة أخرى على أثر اعتقال ببلى قبات مجموعته التى يقودها أسامة ، وصرخان مايداهم الصكر بيت الأسرة فإذا هم يعطرون على سلطة ومنشورات في قبر البيت . ويذهب الجميع لاستقبال الابن الفادح ، فقد قررت السلطات نصف البيت وتشريد أهله . وفي يوم النصف بأتى الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المتكوية ، التى يظل صبيها المريض بالكل إلى المستشفى في الوقت نفسه . وبعضى الوقت المحدث قبل النصف بعلها وكليها ومليها ، والرجال يصلون في قتل مالى البيت من ضروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وهي جديدة ناسي مع قتل «الأكبة» التى يعيش بها أبوه ، وكأنه يريد أن يلقى من حل كطبه لأول مرة - بعد الاحتلال الأخير - هودبه لأبيه وماله . ثم انفجرت الألفاظ . وتزعزع البناء وبدأت الهجرة لتساقط من السماء . وانطلقت زهودة . زهرودتان . عشرة . سيرة . وهكذا يلقى عادل ، وسرى بداخله «دعشة الفرد والنسة» ، والرغبة في البدء من جديد . وبعد أن انتهى كل شئ «دشى صامتا . وانخرق الشارع الرئيسى في صدر المدينة . وكان الباعة يتادون : خزوى يا صحت . يا قورى يا بردقان . ربحاوى يا موز . وصاجات بائع السوس والخروب ترفع أنفاما راقصة . وبائع الجرائد يتادى : القندس . الشعب . الفجر . كينسجر بيشرجل القضية . وفريد الأعرش مازال يتعجب يوم مولده الشقى . والناس يشقون عبرا وغضارا وفواكه .

يبدء الباعوانا الدرامية السريعة تنتهى رواية «الصبار» وقد قصت الباب على اتساعه أمام الأمل في بناء جديد يحمل على البناء القديم للهار ، بناء من العلاقات الاجتماعية غير للهزورة أو للخطيرة ، يشترك في بناء الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتحد فيه الأبناء في الدلائل بالأبناء في الخارج صوب



هدف واضح واحد، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الدافئ والرغابية بالاشتراك لا بالاستلاب. أما ذلك «الخيال» الذي يسمو وحيداً وداني في الزمان فإن هو إلا دمر لم تصرح به الكتابة بالطبع، ولا هي ذكرته في السياق أو على لسان أحد، وإنما سلمته للعنوان، وتركت للقارئ أن يحسه وأن يدركه. ومن خواص الخيال أنه جاء في لغتنا من الصبر وشدة الاحتمال، وأنه نبات مشوك المطروح عن اللذائ، لكنه منبت عند الحاجة في الصحراء. فإذا جمرت تحت وجدلت الماء والري، وإذا شفت المطروح بحرارها وجدت غذاء مختلف المذاق. وكأن المؤلف يريد أن يقول كل هذا عن شعبها لتكايح المبدع الصبور

• • •

إن الرواية في أوضح مظاهرها وأعمقها رواية قصبة، والقصبة سبابة، ولكنها ليست قصة فردية بأية حال. فهي تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضاً بأمة يسمى إليها هذا الشعب. ولعل القصبة تكون قد انضحت من تحليلنا السابق للرواية. والرواية - في مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية نسجية، تسجل فترة تاريخية بعضها من حياة الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة. وليس عليها ولا حيتا - أي خطر من المسجالية. فالقن بأسره تسجيل يحمي من معانيه. والرواية أيضاً - وفي مظهر ثالث - رواية شخصيات وأجيال فيها ثلاثة أجيال تتعاقب، تختلف حيناً وتتفق حيناً آخر، ولكنها متصلة الأسباب في النهاية، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب: الجيل الأكبر سناً (بطله الأب والأم والحالة) وهو أقرب إلى حدود الحركة وواقعية التفكير الضيق، ولكنه حاد عند الزوم، مثلاً انحطت الأم (ثم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تحش بتأديتهم، واستند الأب (أبو عادل) على ولده الصغير بأسل سبب جرأته وعدم انضباطه في فخته. والجيل الأوسط أو جيل الشباب (بطله عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذي يحصل عليه الأكبر دوى الأجيال الثلاثة، ويخطط للمستقبل، ويتحد عند لحظات لتصير. والجيل الأصغر أو جيل الصبا (بطله ياسر ووار وبنه) وهو أقرب إلى اللحظة منه إلى الوعي، ولكن الوعي يحمل في أفرادها بالتدريج، وقصة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه للتدربة، والأمل في استمراره بتزايد ويوم يسوم

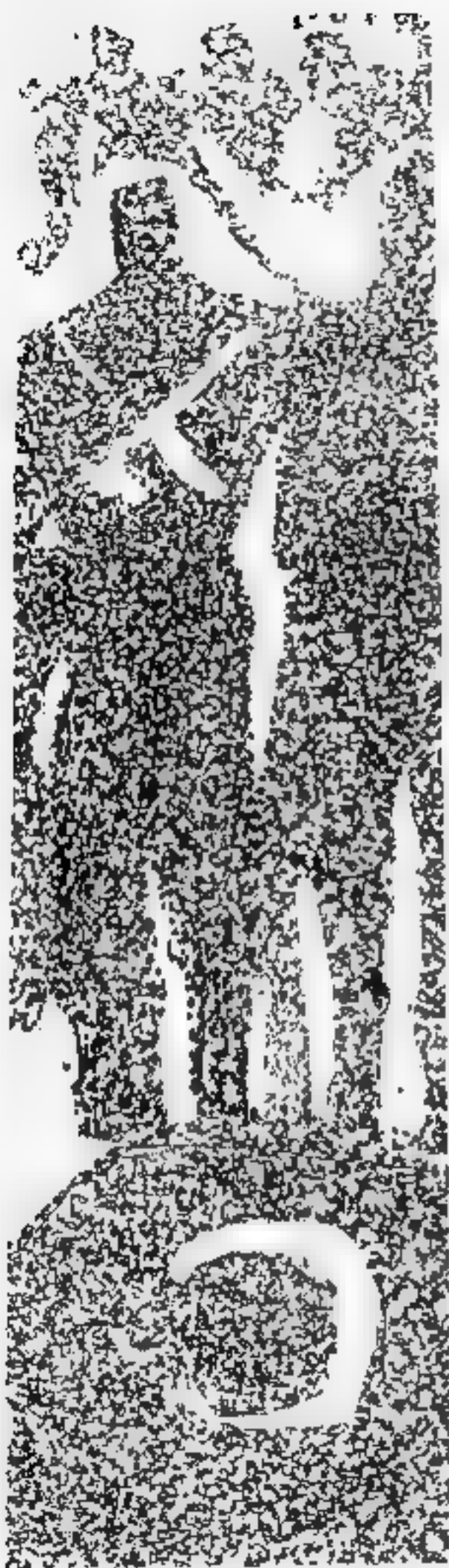
وهذه الأجيال الثلاثة هي الإطار العام الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية. وهنا نلاحظ أن الشخصيات - على كثرتها وتباينها - تتغير بما تتغير به الأجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى في أشد جوانبها سلبية وضياحا. كما تتغير بأنها شخصيات مختلفة متعددة الأبعاد في مجموعها، تكاد

تكون متساوية الأدوار حتى ليقطع الفارق بين الرئيس والثاني منها من فرط امتلائها بحيويتها. وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكتابة لموضوعها، وطريقة رسمها للشخصية، وهي خاصية تميزت بها رواية «لم نجد جولي لكم» التي سبقت ظهور هذه الرواية لسخر خليفة. وربما ساعد عليه أيضاً تكتيك المرواج الداخلي الذي استلته الكتابة بكاء فيسر لها الكشف عن الكثير من مغالقات شخصياتها.

ويصل بقصور الكتابة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افتقدته روايات عربية كثيرة كتبت في فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال. فكثيراً ما يؤدي مثل هذا الجور العام بالروائي إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر، أو إلى سلبه إياه كل ما يربطه بالبشر من خصائص. ويصبح رسم الشخصيات في مثل هذا الجور واقعاً بين فكي البعد الواحد ثم ترويح الأبيض والأسود فزجها أحاديها بين الوطني وعدوه. وهذا ما وعت هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنساني بحث، لا يتطرح أولاً وأخيراً مع المفهوم الوطني. في أحد مشاهد المعتقل جاز طفل مصروف يمسح سوات من سوريا مع أنه لرؤية أمة المعتقل الذي تركه جنباً في بطن أمه، وانظر الطفل مهادنة شديداً مشجهاً إلى رعدى يسأله: أنت سبابة؟ وسقطت السجارة من يده زهلى وتلشت الكلمات في فمه، وفهم أن الطفل ابن زميله السوري للمعتقل، فاحضنه وبكى بحسرة، وتامل الجنديين الواقفين على الباب فإذا بهما يكيان أيضاً، وراح لاخبره بحدثه «بيكيان! أنا بيكيان! كل ماثرونه من وحشية وتعتيب داخل جدران الزنزانة لا بيكيكا. وبيكيكا طفل لا يتجاوز الخامسة؟! مرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنساني في مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلي. فقد بدأ المشهد بأم حابر وهي تتأمل لأكية لاخضر على شرائها، في حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنه ليشترؤا مالا يطيقه المرأة المسكينة التي شرعت في صب خطها عليهم. ولكن حين سقط الضابط وتهلوت ابته فأنكشف ساقاها، سقطت أم حابر متبليها عن رأسها ودون وهي وحلت به الضعيفين الطارين، وتحت وهي تحيي فوق الصية للمغنى حلياً باحسرتي عليك يا بني». ثم مددت يدها نحو المرأة للولولة بالمعيرة وواستها بلس كفتها مرتين قبل أن يضطرها الطول للانصراف. ثم ينتهي المشهد هذه هذه الصورة: «هذه المرأة الإسرائيلية وأنها على كتب عادل فهمي بطل.. بيلير.. بيلير (أي لا بأس) ورش ماء على وجه الصية فتمركت وصاح به أحد النطقين - سييك منهم يا عادل سيارات الدورية حاية.

لم يلمت للتحرير. اتجه نحو القيل. أمسك يده بحس بعده. وصاح به آخر وهو يشده من كتفه

لم يلمت للتحرير. اتجه نحو القيل. أمسك يده بحس بعده. وصاح به آخر وهو يشده من كتفه



- الدورية حيث من الحبر مر شدي

ومد عادل يده نحو الجرم. انزعها ألى ٢٠ على الأرض. حمل الصية على كتفه. وشي في حرص الشارح للخلل والمرأة الباكية تبته بصوت

أما الجرم التي انزعها عادل من كتف تصادف ضي هنا ومرا ذا دلالة فصلا عن إنسانية الموقف فالجرم مثل لعادل السلطة والبطش والمعنون وهو

تتأخر في مشهد الشباب الصوري في المعتزل شخصية ابن زهدى الذى يبدو أنها نصيبه تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تصخم . وحتى لو كان الصبي معتزلا في مكان آخر فقد كان الشكل التقليدى وقيامه - من جهة أخرى - على كنى الراوى - الإله الذى يطم عاتقه الأجرى وبمحو الصلابة قادرا على إسعادها في هذه النقطه ، وكذلك في قطعه الموضوع الذى أحاطت به أنها عادل ، فلم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع الزمير من الصحفيين الأجانب . وربما كانت لقولها أيضا أن المشهدين ٢١ ، ٢٢ كان يمكن أن يشهدا في مشهد واحد ، لأنها موصولان في المكان والموضوع . والمكان هو المعتزل الذى جمع الشباب الصغير ، والموضوع هو التحول الذى حدث لشخص باسل في زملائه من المعتزلين وربما قالها كذلك أن عهد ترتيب مشاهد الاعتزال الخمسة ( ٢١ - ٢٦ ) بدلا من تواليها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن باسل كان في معتزل وزهدى كان في معتزل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فضلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى ( ٢٦ ) إلى الحياة بالإفراج عن باسل ، في حين يتوقع القارئ أن يخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد

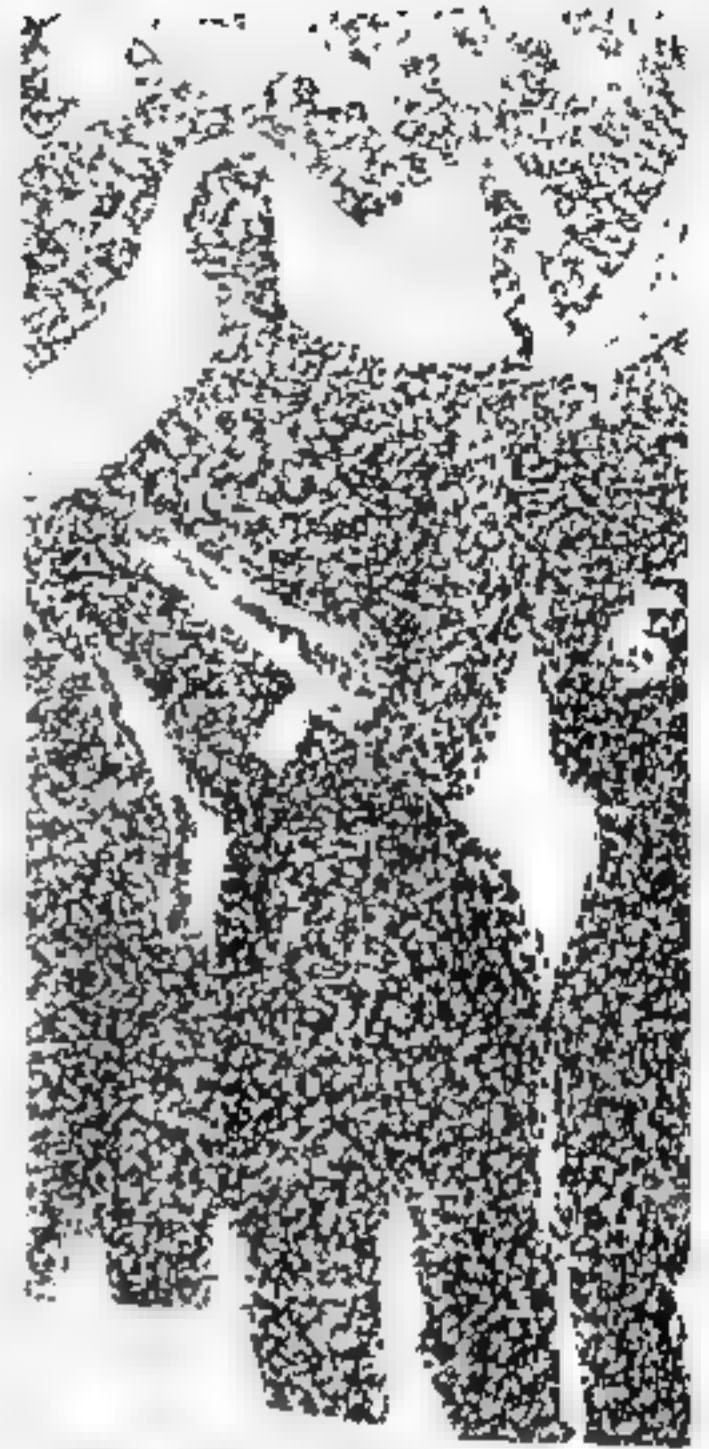
غير أن هذا كله في البداية إنما يشكل موعا من الحيات التى يظهرها استيعاب الكاتبة لموضوعها ومقدورها الكبيرة على ملاحظة أطرافه وبراعمه في التعبير عنه بشكل فنى جميل

• • •

أذكر في حديث بين وبين سحر خليفة بمدينة أير الأمريكية قبل سنوات ( مجلة الموضة . مايو ١٩٧٩ ) أنها قالت عن فن الرواية : « إن الرواية نوع من البحث . تمنع أن تقول إنها بحث هو صياغة جبالية ، وهذا هو نفسه ما فعلت في روايتها الأولى التى صدرت في القاهرة عام ١٩٧٤ ولم ينتج إلي أحد للأسف . وهو ما فعلته أيضا في روايتها الثانية هذه . فن الأولى كان بحثا يدور حول الحب في ظل الفهر الاجنابى ، وفي الثانية كان بحثا يدور حول الإنسان في ظل الفهر الباسى والاقتصادى . وكان بحثا الأخير أشمل وأعمق . على بحر يجعل من رواية وثيقة سجيبة في أحد مناهجها كما ذكرنا من قبل فقد سجلت فيها تجربة الشعب المصري في ظل الفهر الاحتلالى في الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم في رواية أخرى كتبها صوابه عباد الشمس » لم تحصل إلى يدى بعد . ومن الواضح أنها حملت منذ روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى في العناوين . وعادت إلى طابع الشعرية التى بدأت بها حياتها الأدبية . وأصبحت أكثر حساسية في التعبير عن ربه . ولاشك في روايتها الساعين عد حيات لمصر مكانا في طبقة الروائيين المصريين المعاصرين

ونمة جانب آخر يصل بمصور المؤلفه لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب اللغة من روايتها الأولى . لم نجد جولوى لكم ، كانت لغة الحوار فى النص . أما في هذه الرواية فلهذا الحوار - كما لاحظنا فيما قبله من فقرات - هي اللهجة الشعبية . ولكنها عجة شعبية خضعت للصقل وبعض التعديل ، يتحدث بها أشخاص الرواية في طوعية وتلقائية ، وهي تشكل مستوى لغويا قاعا بذاته . ومع ذلك نخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر في الحوار حين تتلق بعض الشخصيات بالنصحي وتجري به مناقشة طويلة كهذه التى مرت بين عادل وأسامة . والمبرر هنا هو أن المتحدثين متفان . فإذا أجزنا ذلك مبررا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالنصحي كما حدث في كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة معنى من الصبغ والتنظيم . ويحصل باللغة هنا كذلك ما لحقت إليه الكاتبة حين ظلت شاتم العامة إلى الحوار ظلا حريا ، بكل ما تحمله هذه الشاتم من بدعة وسوقية . والمبرر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا . فكيف نلطف اليانة ومقدما دلاليتها ؟ وكيف نجري على لسانهم شاتم لا يستعملونها ؟ إذا أجزنا ذلك - وكثير من الأدب يحيزه - المشهد أيضا حيا من الكلام وترك الفرصة للقارئ كي يركله بكالته . وربما تسائل : لماذا لم ندر لقولها مثل هذه الشاتم ونمدح القارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة المؤلفه تتسم بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء ( مثل : رجال ضميمين أو : هل في ذلك جرما ) تتمتع لغة المؤلفه بحسنة طيبة من الروعة والطواعية في استخدام اللفظ وتركيب الجملة

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى فلماذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ قد اختارت المؤلفه شكل البناء التقليدى في أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحداث ومتابعة نظوره من البداية للنهاية في سلسلة متعاقبة من المشاهد ( ٣٤ مشهدا ) التى تقود دور القبول . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأرضه وأهله . وبعد توالى المشاهد مع نائس وأهلها المحيطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه عدم دار عادل . وهكذا تسير علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجة . أو الفعل ورمه . وكلها قد والد ومكاتب من المشهد - فتارة ، أو المشهد الأول . ولا غار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للرواية العالي قد تطور كثيرا . واتح لكثير من مستحدثات الأشكال المعاصرة . مثل سار الشعور وولوج الدليل . وهو ما أفادت منه الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ما طورته بموهبتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا . ولكن ربما قالها في أثناء تبنيها للشخصيات أن



حين يتزعها فانه يجمل واصمى إلى بشر عادى يعانى مثلا يعانى سواه . وحدته يتعامل معه يجعل أيت وتخدم روحته بدافع العطف الإنسان

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى يسى فيها لإنسان عدوه ويعامله كي يعامل نفسه . لم يصم على سياق المشاهد - أو تأت لإثارة المواقف ، وإنما جاءت بشكل طبيعي نابعة من تطور الاحداث والشخصيات

## فراءة نقدية لرواية

# بجى الطاهر عبد الله نصارى من التروب والمار والشمس

هذه الرواية للقاص الراحل بجى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الحقائق القديمة) و(سكايات الأمير). يمكن أن نخرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost» (1) والمصير (النارودنسى) هو عنصر (شعبي) ذو تأثير فني، بالإشارة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدي، وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية) ولأنه عنصر والمي فهو (مخودجي) (2) حقل، قائم على (إثبات قوائم التطور الاجتماعي للمستقبل ومتطلباته) ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا المنطق وإذا فهمت كلمة (مخودجي) على أنها التجربة الإنسانية المعقولة بحق بالغ لشخص ما أو في مجتمع ما، فإنها تبقى مرتبطة بالعنصر المنطوق لمصدر الواقعة

سعد الدين حسن

والرواية الاجتماعية - النارودنستية - المصنعة بالحياة . لا تكون المنزعة العامة عنها وصفا بل كشفاً وبجسداً (الصيغة) هي المجتمع

والشخصيات التي تتحرك داخل هذه الصيغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع للتجسد وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبرار) الوشائع الخفية . بين الظواهر وقوانينها الخفية

وتقع «تساوير» في أحد عشر فصلاً قصيراً . مكتوبة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطوعاً . يراوح المقطع منها بين سطرين وعمانية وأربعين سطراً وهي تضم خمس شخصيات محددة هي

- ١ - الإسكان
- ٢ - محال
- ٣ - قاسم
- ٤ - رجب
- ٥ - فتح الله

وهي شخصيات ذات خصائص معينة . تربط بعكز النص ارتباطاً صميمياً ، وتنشع خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحدهاته . والعلاقات المحددة التي تربط بين بعضها وبعض

والطرح النقدي - كما يتبدى في هذه الممانحة التمهية - يسمي إلى قراءه (مكتوبية) العمل الروائي

موضوع الدراسة . من خلال علاقات قائمة . وشخصيات تنمو . ورموز خاصة . واحتضان النص في بنية الكامل من خلال (تكويرية) الشاملة .

### محور النص

«كنا أربعة .. ولم يعد أربعة .. والى الذي جرى قوتان ، وجرم له دافع - وجيرون حاصد . والى الذي جرى أموا عظام . الإسكان المودة من ٥٦ هناك إبد أربع شخصيات درامية ، لكل منها حاله الخاص ، غير أن هذه العرايم الخاصة بالرغم من خصوصيتها لتفرقة تكوّن علماً واحداً (كاليا) هو الذي يشكل بنية النص . وينطلق هذا العالم الكلي دوماً من عبارة محال إلى خص رجب إلى دهر الشخصيات إلى عبارة محال ثانية : وهكذا إلى أن يسمي إلى جوار المقابر (دعوة النص وتبكيه العظيم) فيصير الحدث الرئيسي - داخل النص - ليبيه نهاية متساوية

«اتعمروا على أن مجاح أي مرشح في انتخابات مجلس الشعب الحليدية لن يعبر من مصيرهم إلى أمسي . كما أنه لن يهبط بهم من أسفل الدرك إلى درك أسفل كان ما يشظهم هو «إلى من سذهب القماش المكتوب عليه انتحبوا السيارة أو الشمسية أو لفتاح ؟ من سيأخذ قماش اللاتة الملققة على خص رجب ؟ قال رجب أنا أحق بالقفل والشمسية وللفتاح وكذا النحلة ورد عليه الثلاثة سم أنت

### الأحز

وقال رجب : لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللاتة سأقطع يده ، عليكم معاديس . قال له : ستاونك ، نحن إخوة . قال رجب : ألا يكفكم سرقة أكمان الموى ؟ سألوهم من من سكان القبور يسرق أكمان «موى» قال قاسم . سرقة أكمان الموى حرام . وسأل قاسم . وهل يسرقون أكمان النسوة ؟ رد رجب : هم يسرقون أكمان الذكور والنساء ، ويمتنعون عن سرقة أكمان الأطفال ، فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يشارك الفهر الصبق لظلم حتى يأتيه الموت بعد حذاب الطرع والمطش . قال قاسم : «هذا صحيح» . قال رجب : لا هذا الكلام باطل ، ولكم يسرقون أكمان الكبار لكثرة القماش ، ويمتنعون عن سرقة أكمان الصغار لقلة حجم القماش .. وحدث يوم حافسهم وغاظهم وسرقت كفن طفل رضيع وصنعت نصي بخلة أربع هنيئا رأسى لما أنام . قام قاسم وقال : سأصفي إلى المقابر . لقد سرقتوا كفن زوجي وأم أبي وهي في قبرها عارية ، وعلى أن اسرها صرخوا فيه . أنت سكران ، أنت مسطول وأمسكو به فقاومهم ، وأفلت من قبضهم ، وجرى فجرو حظه ، وسدوا عليه الدروب القرية الموصلة للمعابر ، فلقوا إلى شارع عمرو وهناك رمته العربة تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم » (مقطع ٢٥ من ٥٦)

بطلوى (مهر النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية ، تكونها حركة الشخصيات التي تكون في نفس الوقت كلية موروثة ، تعتمد أساساً على الخط البياني للحدث في نموه وتصاعده إلى لحظة المفارقة : « موت قاسم » ، وعلى الزمور الأساسية

الذباب الوفاة  
لواء الخمرة  
الشمس الحلم

والحركة الدرامية المتغيرة داخل النص تقوم على إدراك اجتماعي واضح للواقع ، وليس على القوانين البيئية الخاصة للنص وحده

هذا الإدراك الاجتماعي للكاتب يكون جزءاً من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم ، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا في رؤية تراجيدية - شعرية ، هو الذي خلق الحدث وأدى إلى انبساط « الواقعية الدرامية » في أهل مستوطناتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية ، تماماً كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا ، لاظهار في أكثر المشاهد توتراً في (موت قاسم) وفي (موت قاسم) يصعب التعرّف بين وبين العبارات الشعرية (١٧) .

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعي نشي بقوة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل الفني للواقع الذي يرمي لتسليح وعي الإنسان وعائه الزمور ، متجذراً في الصورة الفنية للكاتب في عصر الزمن كمنشور شعري حيث يشكل الزمن هنا لفظة له (١٨) .

...

وبرتكر النص هنا على طائفتين أساسيتين

- ١ - الحركة الدرامية التي (تصور) في الواقع
- ٢ - الوعي الاجتماعي للكاتب الذي (يرصد)

فوران الحركة الدرامية في الواقع .

والصدى من الدالة في قول كل فصل ما هي إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة معيّنات الاجتماعية ، وهي في آخر الأمر لفصلة النهاية للنص ، أو نتائج الوعي الاجتماعي الراصد ، وهي تأتي كما يلي ، طارحة حقلاً من الدلالات الاجتماعية :

- ١ - الناس باناس .. ، والناس للناس ، وصاحب الطاعن في السن في كرب ، فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه . صبح اليوم الأربعاء ، ووقع أمام صاحب مكتوب الدين مردودة

(إسكاف للوحة - فصل ١ ص ٣) .

- ٢ - مقت نفسك إلى مارق يا ولد ، قالت مفسس ، لكنك لا رين ولا شين - ما دلت الخمرة سرفع الحزن على نفس صاحب ،

ولقاسم بلديت يكسبون ويشربون ، لو كانوا هناك بالحارة سيتدون ذات خمرة يا عبال لقاسم والإسكاف وفي هذا تجلّي من كل ضيق (إسكاف للوحة - فصل ٢ ص ٧)

- ٣ - أشرب وأشرب ، سأخضر أنا الجهار ، لن أغيب ، لا تفلن يا قاسم وكفى عجز .

(إسكاف للوحة - فصل ٣ ص ١١)

- ٤ - يا عبال يا ساكن البيت العالي .. في عمارتك كهرباء .. عطل الجهار واسمنا غناء للمني أباء أباينا .. وسقنا من حشرتك السوداء لسق سواد أباينا .

(إسكاف للوحة - فصل ٤ ص ١٥)

- ٥ - حد سيجارة . جهارك سباه البارحة بالحارة لا تحف يارب .. الجهار موجود والحارة موجودة وعبال موجود .. الليلة تقابل .. تعال نأكل لقمة وطعمية سخنة تعال نقدي

(إسكاف للوحة - فصل ٥ ص ١٩)

- ٦ - حشرتك ضربة يا عبال حشرتني ضربة . غلبني يا حشر الكلب .

(إسكاف للوحة - فصل ٦ ص ٢٣)

- ٧ - حشرتك في يدي يا عبال حشرتني سبعة وسبعة سعة ، أيقال بفتح وأنت يا عبال بفتح ، ومن لا يبيع لم يره أن يشقى - حتى لو كان إسكافيا - يدخل السجن ويخضع للال غرامة ، والحكومة صاحبة ولها رجال في كل مكان . اصمعي يا عبال وإن أعطيتي أحد يلوم لك مخالف قانون حكومتنا المصرية .

(إسكاف للوحة - فصل ٧ ص ٢٧)

- ٨ - الدنيا بنت الحيلة ، ومثل إن لم يتحارب حل للوفى من حرم الإبرة ماتت ميتة الكلب الحريان

(إسكاف للوحة - فصل ٨ ص ٣٣)

- ٩ - حال بيتي المحبوسات أفضل من حال ، أما أنا فلا أعب ولا أم : غزالة في البر .. شاردة . بطاردها دوما صياد .

(إسكاف للوحة - فصل ٩ ص ٣٩)

- ١١ - سعدني بالخمرة يا فتح الله تعال وحات الخمرة تعال وخط جناحك ورد في جناحي لأطير ، ولا حل لي تحت مرة - فند ولنتي أمي وأنا نهد من مصبة قانع في مصبة .

(إسكاف للوحة - فصل ١٠ ص ٤٧)

- ١١ - حكنا أربعة .. ولم بعد أربعة .. وفي القدي جرى قولا : وجرم له دافع ، وجون حاصد ، وفي القدي جرى لسوا ختام

(إسكاف للوحة - فصل ١١ ص ٥١)

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر نصيغ (رسائل إلى القارئ) مكونة (كلية موروثة) أخرى مشحونة بالسطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذي يرصده ، وعلى القارئ أن يوحّد هذه السلسلة من الرسائل ليحصل بها تاريخ واقع اجتماعي محدد .

والنص يبدأ بعزل حقيق (والحق) ، مقدّم الواقع في وجوده الحقيقي من خلال حركة الدرامية التي تنمو في مثل هذه المواقف الآتية

« في حال قاسم ، في حال قاسم ، في حال قاسم الفعل واجب .. الفعل فرض : ولا أحد في أمان من مكر الدنيا » (مقطع ٢ ص ٥)

« قاسم يا صاحبي .. تعال ، ثلاث كلمات قاصد الإسكاف لقاسم بصوت تسمعه كل الحلاق ، وأمسك بيد أخيه وابن رمانه »

(مقطع ٣ ص ٥)

قال إسكاف للوحة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ! ! الموت حوالينا » .

(مقطع ٤ ص ١)

« وضحت الأتار .. صبحا بدموع . في الحياة . هنا في حارة عبال قاصدان بشران » (مقطع ١٠ ص ١٧)

بحق الكاتب في رسالته إلى القارئ ما يسميه (دولان بلوت) « دالة النص » (١٩) وهو عنوان كتاب لبارت ينظر فيه لإيجابية الكتابة .

لغة النص هذه من جانب هي العلاقة بين ما بين الكاتب في أثناء الكتابة ، وما يشعسه القارئ المتروك في أثناء رحلته مع النص

ومن جانب آخر هي الفرج الطموس بالنص ، ورفض الكاتب والقارئ معا للبي الفنية التصديقه للنص

...

- ١ - نظام الأداء الفني .

(أ) البعد الشعري :

بأن البعد الشعري عند الكاتب لتصوير الواقع (داخل النص) ، لأن الكاتب لا يصف أمام الأشياء بل في داخلها ، مؤكداً بذلك أن العمل الفني لا يتحقق إلا بالانقياد الدخيل الشامل (٢٠)

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مستويات النص « باستخراج الأعمق والأبعد في الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المتصبة فيها » (٢١)



بد. بأن النص (مدهشا) ، « لأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسماع والشعور وفي شدة للإحساس بشكل متعلقا يمكن أن يفسر جميع أحاسيسنا ولهنا للناس »<sup>(١٨)</sup>

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (مجموع العلاقات بين الذات والموضوع) وهذه الوضعية الآمرة عند الكاتب تصيب إليه الكثير من النص ، « فالواقعية - إذن - تزيد الفناء غنى ، وتدرجه على مواضع التوغل غنى عن الحقيقة ، وتتدخل به إلى صميم معرفة الشخصيات ، حيث يتجهر معنى الحياة ، وتصبح له إدراك الأمر الجوهري ومباعدة الحقيقة عند التناصها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن »<sup>(١٩)</sup>

#### (ب) البعد اللغوي

اللغة هي « وسيلة الكتابة »<sup>(٢٠)</sup> ويستعملها يستطيع سرد الأمثولات الرمزية ، ويوظفها نصي الكهنة ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع الجار .

وبما أن اللغة تنطق المتعدد بطبيعتها ، فاللغة هنا هي المتعدد ، ولأن النص يطرح موقفاً (اجتماعياً) و(لغوياً) فإن « المعامل اللغوي لهذا الموقف أو ذلك هو الأسلوب الحر غير المباشر ، أي بين الأشياء والأحداث نعرض لا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر « الفينومولوجيا » ، أي كما هي إدراك فردى حر »<sup>(٢١)</sup>

هذا البعد اللغوي عند القاص يهي الظاهر عهد لله ، لا يمكن بدونها الدخول في عالمه القصص ، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونها أيضا الدخول إلى بنية لغته ، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكهنة واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعمل أسلوب اللغة الشعبية ، نظرا لأن النص يعبر عن بساطة قروح الشعبية

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه ، ويستخدم بعض التركيب اللغوي الموروثة ، ويصبح فصل الإبداع عنده متحققا ، « الله الانجيل أو التفسير أو التفسير هو في أحيان أخرى يمثل التراكيب الموروثة ، ويصبح على عوارضا تراكيب جديدة وهذه التراكيب جديدة تميد إلى أذهاننا صورة التركيب القديم ، ونوحى إليها بنى من المفاخرة في آن »<sup>(٢٢)</sup> يتضح لنا هذا في هذه الحملة مثلا : « هات الحفرة ، وهات جناحي لأطير ، ولا تعرضي للذبح يا أسود الطير » (تصاویر ص ٤٦)

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على غمض لتكوين مما فعل الأمر وللصراع لصنع الديناميكية المطلوبة

#### ٢ - الشخصيات

تتم الشخصيات عند يحيى الظاهر عبد الله في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاعتراق والحرف والإحباط ، بالرغم من انشائها للشهد للواقع ، ووعيا بالمشاركة فيه وهذه الشخصيات لا يبدو لنا بأي حال شخصيات محطية أو تكراراً للتعتلي بقدر ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتعدد ، وهي لا تحلوا أبداً من الحزن الدائم والتوتر « هذا التوتر بين كمال الذي يبدو كالفكر ، وتسلطها التطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها »<sup>(٢٣)</sup>

والزمن هنا هو « العنصر الذي تتكتف به ، وهو العنصر الذي يتحدد مصيرها به آخر الأمر »<sup>(٢٤)</sup>

وفي هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات المكتملة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذي تنحرك وتشارك فيه من مفهوم وعيا للتدور ، وهي ظواهر في الواقع لا تدع الواقع يصقلها ، بل تبرز للواقع ولذا كغيره الواقع حقا :

#### ١ - الإسكافي الموقد

« جلس الإسكافي على حائط منهدم بين الحكومة من إسكافي الموقد » إسرائيل - وكلمة محالي

دنيا بلا حجرة لا يتنفس فيها بن الكافرة .. وأنا لا يطيب لي في الدنيا عيش بغير حمر .. جاويي يا يوناني يا عرواني يا ذليل المكذب يا آكل لحم الخنزير ؟ .. تسبت السوخت يا محالي .. ولا وفاء في بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب .. سأزرق جلدك وأزرق يديك وأزرق عرسك وأقول محالي لا يتم مع زوجة ، وزوجة تمام مع الغير من شين بلادها . لكن لا .. هذا كلام بيد حيل أولاد العرب ولا يحرك شجرة في رأس الخواجات »

ويش الإسكافي من الكلام مع محالي الخائب فكلم نفسه التالية أيضا

« تنفخ البلب والبهارات وغرور وأغور أنا بعد عسرى الشق إلى حجرة مظلمة وتأكلني المديان ويسيل من لي وأني وأني صديد وقبح ثم يحضر إسرائيل وميكائيل ويد كل منها مرزبة ويشعان الإسكافي ضربا لأنه شرب الحفرة المحرم وقيل الإنم وشاعف أمر ربه » وهنا عاد الإسكافي الخائف من يوم الآخرة إلى ديباء فلم يجد خير أم الحيات ميتورة الصبي ، تلك التي تنام من القروب للضحى وأطفالها المذكور بموتون ، فهاج قلبه الجسور ، وركل لقواء ، وسمع صراخ ثم بناته فلم يهتم ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما دلموا يرونه على الحائط للمهم وحده ، يغير أمره عمره ، فلا صاحب للفقير مثله . في بلد مثل هذا من أجل أصحابي فطت ما فطت ولم يسأل من أحد .. وهم هناك عاهرة محالي وكأني ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما حرموني في السوق والطريق والمخارة

وبما عجا لهم وللحجرة .. تلك طباخ أولاد آدم يحمر في زمن كرمنا ، يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبيع لحم بنته التي تحاكي الفسرة لتجور حاله .. ملعون أبوك يا زمن ، و ملعون أبوكم يا ناس ، و ملعون كل صاحب يتحل عن صاحبه في يوم ضيق ..

ماذا تريدون مني ؟ أقعد وسط بناتي ، وأحشر لحسي في لحمهم ، وعلى نور لمبة جدار أصدرك النار القاذص وأعصم للبرهونة مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أكتب شعرا يعلو ، وألم القمل من ثوبي ، بينا محالي يتسحط بمجارته وعلى رأسه ربشة !!

(تصاویر ص ٢٤ - ٢٥ - ٢٦)

#### ٢ - محالي

« أنا نصراني مؤمن كعرت لما عشت معكم يا مسلمين »

(تصاویر - ص ١٧)

#### ٣ - قاسم

« عودة الإسكافي إلى المخارة أعادت الأمان إلى قاس قاسم ، وبقيت صافية قطرها الحفرة ، باح قاسم للإسكافي سراً لم يبع به للرحلة شربة عسرة . والنعل ابن النعل ملتحج الحال دعاه إلى راحة غطاوته ودعيت معه . في البناء المخصص للملوم كان للأبيده يكتبون ويحجون ويهاجمون الحكومة ويتناشون بطلو الحرس ، لمضطى رهب وقتلت لبيكة « أين الطعام بابي النعل ؟ » ، قال « في أوقات الأكل يأكلون وتأكل معهم » . « كان النعل ابن النعل ينتقل بينهم وكأنهم أبناء عمه ، ويسمع أحاديثهم ويلم المال ، وأنا كنت أكل لقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذي حاصرت فيه البوليس المسلح ، وفادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجبونا لما نعطرسنا في الردود ، فالت دموع وسالت دماء ، وكسرت ضلوع ، وأصابني البارود في عيني - إلا أنني رحت ولا أهرق كعب ، وصحني بكلة الكلب بدم الدهاب إلى المستنق ، لأن المستنق حكومة ، تبلغ أمر كل صاحب علة في زمن القلاقل لسكر الحكومة - وفي هذا سحى ، وحسنت بصيحة ابن الكلب وفقدت عيني »

(تصاویر ص ١٦)

#### ٤ - رجب

« مهنتي عند بابي المم أنا قد يصحك في المواقف لكنني رأيت الموت قطعت الأسلاك بأستان وهرت من حدود مصر إلى حدود ليبيا . تسلح بطلي وأنا أفرج على الرمل الساحي ، وفطنت يروحي من رصاص القناصة النهابين لطاع الطرق أولاد على بمعجزة من الله .. ووقع قلبي لما



فالتزب يقود دلاليًا إلى الواضع ، والماء إلى  
الخمرة ، بينما الشمس تقود دلاليًا إلى الحلم الذي  
يتجسد على عدة مستويات داخل السق الكلي للنص  
وتروح صحبته جميع الشخصيات . وبما فإن الرمز  
في كليته يقود دلاليًا إلى (التداعي) في الماضي  
البعيد ، في المذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصوير التي  
يصورها الصغار والكبار في ريفنا المصري ، شاله  
وجتوبه ، تلك التصوير أو التماثيل الصغيرة التي  
نصنع من تراب الحقول وماء العرع ، ونترك حتى تجف  
في الشمس ، ونظل أبداً شاهدة على زمن الإنسان ،  
مثل تماثيل الحضارات القديمة ومحتويات التي لم تزل  
تستغل شاهدة على زمنها

ول حين تمثل الشخصيات «هوية البنية القويّة»  
للنصر ، يمثل الرمز البنية التعجبية التي تتحرك في عطف  
متوازن والبنية القويّة ، وقد صممت كلتاها إيذاها  
خاصا ينجل المنق من خلاله ، هذا الإيهام الذي  
يعبر عن حلم جهازي موروث ومتجدد أبداً (١٨)

• هوامش

- (١) المصطلح للناقد الإنجليزي (روبنز وباجر) انظر  
 (الواقعية والرواية المعاصرة - لأكلام شطس  
 ١٩٨٠ ص ٢٠٩
- (٢) المصدر السابق ص ٢٠٨
- (٣) بناء الرواية - إدوى مور ص ٣٧
- (٤) الصوت المنفرد - فرانك أوكند ص ١٦
- (٥) رولاند بارت - من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد -  
 أمير السريس - الفكر العربي المعاصر -  
 أكتوبر ١٩٨١ ص ١٣١
- (٦) واقعية بلا صفا - روجيه جارودي ص ٢٢٦
- (٧) دراسات في الواقعية - لوكاش ص ٣٣
- (٨) لوى هاركريل - السبيل المعقدة ص ١٠٢
- (٩) الأدب والفن في ضوء الواقعية - حسن مروة  
 ص ١٣٨
- (١٠) التجربة الجديدة للغة والشعر في لصالح ميشيل روجيه -  
 فايز مقدس - المعرفة - العدد ١٩٠ ص ١٦٧
- (١١) وظيفة الخيال بين اللغة والمفهوم - د. دوت صالح  
 العرب - عالم الفكر - العدد ٢ - سبتمبر  
 ١٩٨١ ص ٧٧
- (١٢) انقل بين الأدب الشعبي والأدب المبدع - جبريل  
 سميرة - حضرة - العدد - ٢ - سبتمبر  
 مارس ١٩٨١ ص ٣٨
- (١٣) بناء الرواية - ص ٥١
- (١٤) المصدر السابق ص ٤٥
- (١٥) دراسات نقدية في ضوء نهج الواقعي - حسن  
 مروة ص ١٠٥
- (١٦) أسيد عبد الحفيظ حجارى - الأدب - جبريل  
 ١٩٦٠ ص ١٣
- (١٧) خلاص - وظيفة الخيال بين اللغة والمفهوم -  
 عامش ١٤
- (١٨) يحيى الطاهر عبد الله - وتاريخه إلى - ما وراء الواقعية  
 إدوى موريل - العرب والمشرق ص ٣١

صورتها في إحياءاتها وأمانها  
• • •

٣ - الرموز .

فرمزم عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل الرؤية الاجتماعية في كليتنا المدلاية من خلال الصور السرالية التي تتجلى في النص، حيث تلعب الشخصيات بالمرآة ويصعبها البعض.

وهو دهر يكتشف الرؤية من أجل كشف العلاقات  
للقائفة في ذاتها وتغيرها . « ولو سلمنا جدلاً أن لاهق  
يلا دهر ، فسلم أيضاً أن الزمر يهار إذا فقد ميزة  
الوصوح ، فالوصوح ركن من أركان الفن ، وعصر  
ملازم لحالته ، وبغضائه يكون (الفن) قد عسر دكتا  
من أركانه الأساسية » .<sup>(١٩١)</sup>

والكتائب هنا داخل النص بحث وموزة  
(بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية : كما  
يرى في هذه الصورة

قال الإسكافي : سأنتظرك .. لا تخلف الموعد ..  
ولا يترك كالمغرب ! قال فتح الله : تشبه بالمغرب  
بالإسكافي ؟ قال الإسكافي : لا .. ولكن  
للمغرب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله :  
وما حكاية الديك مع المغرب ؟ قال الإسكافي : في  
الزمان الوصف كان الديك يطير وكان المغرب لا يطير ،  
ذهب الإنسان إلى حانة وشرب ، فلما فرغ الشرب طلب  
المغرب من الديك أن يحرق جثثه ليحضر حفرة ،  
وطار المغرب بأنفحة الديك ولم يرجع حتى يومنا  
هذا . بينا الديك للعمل يصبح كليا رأى الحفرة يتأذى  
المغرب . هات الحفرة وهات جثثي لأطير ولا  
تعرضي لتذبح يا أسود الظفر ! قال فتح الله : أنا  
لا أنتظف الموعد .. لكن الطريق محفورة بالخطير  
ومحفورة بالخطر تذكرني بالخير يا إسكافي المودة ،  
أطلب لي السلامة ! ( مفاصل ٤٦ ) .

هذه الصورة التسمية تسمى بالمقارنة - كما نلاحظ  
لأول وهلة - بين فتح الله والغراب ، وهي مقارنة  
صاحبة لنا وفتح الله في نفس الوقت

يقول أتدريه يرتفع في هذا الصدد : لا زالت  
تدعى مهمة يطرح إليها الشاعر هي المقارنة بين شيئين  
لا يوجد ما هو أكثر مبيهاً فاعداً ، والمقارنة بينها  
شكل أو بآخر فاعداً وتعدى (112)

وهذه الطريقة تتحول الصورة البصرية  
للمسافر إلى رمز اجتماعي في ساحة الاستعارة وفي داخل  
البيئة الدرامية.

وإن حماية الأمر يأتي للرمز الذي يخرج البنية ويسهم  
في تحليها -

التراب	الواقع
الماء	الحمرة
الشمس	العلم

رأيت أولاد العرب في الخيش متوجهين بالسلاح  
يا بن المم مغلط فدم بالفتح بالرمل .. وأنا لا أقول  
لك غير ما رأيت كي على حريصا .. وأسألك هل  
بمقدوري الآن بعد خضام البدين الحصول على جهاز  
آخر ؟

(المعارف - ص ۱۶)

41.  $\frac{1}{2}$  and  $\frac{1}{3}$ 

وَأَنى أُولَ من ظلمنى .. كُنت أَهْرَافَ وَأَبْعَ  
جَهْدى نَظْمَةً مَظِيرَ مَالٍ لَّيْلٍ . وَكَانَ أَنى يَأْخُذُ مِنى  
مَدَامَ ، وَهَكَذَا جَلَّ مَعَ أَنى الكَبِيرَ من قَبْلِ فَهْرَبَ  
وَهَرَبْتُ أَلَا مَقْلَبًا أَنى الكَبِيرَ ، وَاسْتَحْبَبْتُ بِهِ صَرْقَ  
جَهْدِ يَوْمى وَظَلَمَ كَمَا ظَلَمَ أَنى ، فَهَرَبْتُ مِنْ سُلْطَةِ  
أَنى وَعَشْتُ حَيَاةَ الصَّبِيَّةِ الْمُنْتَرِدَةِ . وَسَاقَى لى لَحْظَ  
الْمُطْلَمِ فَمَسَمَى لى السَّرْقَةَ .. وَمِنْ يَوْمِهَا وَأَنَا أَسْرَقُ  
وَدَعَيْتُ مَرَّةً وَرَأَيْتُ الْمَسَارِقَ الْمَظْلَامَ الْعَزِيزَ وَرَأَيْتُ  
السَّارِقَ الْمَظْلُومَ أَمَهَامَ .. مِنْ يَأْخُذُ بِالْظُلْمِ يَحْبِسُ بِالْظُلْمِ  
طُورَ الْعَمْرِ .. وَمِنْ يَرْضَى الظُّلْمَ يَفُورُ مِنَ الطَّرِيقِ بِجَنَّةِ  
الْمَخَادِرَةِ ، وَقَدْ يَحْصِلُ حَالُ لُغَبِ أَفْعَدَى أَوْ يَكُ أَوْ يَكُنَا  
أَوْ وَدِيرَ أَوْ دَاسَ بَلَدَ .. هَلْ لَهْتَنِى يَا إِسْكَانَ ؟

الشخصيات كي نرى ، تتلافى ولا تتعارض في  
الزمن والامتضاء والهدف ، يدفعها كنهها وحنها إلى  
الترجيديا ، كثر ما يدفعها إلى الفرح

وهي شخصيات محورية وكيت ثانوية أو مساعدة ، كي «نعدنا أن نرى في البيات التقليدية ، إنها (عزور الواقع وبؤرة فطه الهرك) ، وهي شخصيات قننهم الواقع بحساسة ، وتسهم في نصيده برأينا الشعرية .

ومن هذه الشخصيات اليهودية ، يثقف الواقع صورته الفنية الجديدة ، التي يبدو بها كأنها جديدة ، يختلف في اتساقه وانتظامه ، وتركيزه وسحرته النوجدانية ، مما كان عليه في الطيعة أو في الحياة الاجتماعية اليومية <sup>(١٥)</sup> كما أنها شخصيات تمتد تشكيل الواقع في كل لحظة من خلال رغباتها وأحلامها وطموحاتها الإنسانية

أما الشخصية الأثيرة لدى يحيى الطاهر عبد الله ،  
وهي شخصية وإسكاف المردة ، التي تمتد ابتداء من  
(الحقائق القديمة) (وحكايات الأمير) . انتهاء  
(بعضها) ، فإنها تفرج بالكاتب ولا تفصل  
عنه . فهو مثل الإسكاف ، يحاط بأفكاره والاعتبارات  
الرائدة . هذا فقد ربطته بهذه الشخصية على وجه  
الخصوص عاطفة شديدة العمق . فالإسكاف في  
أخيه هو الرمز المباشر والبسيط للشعب في معاناته  
التي هي من أجل تحقيق أحلامه وأمنه . وهو أيضا  
تعبير واضح عن الوعي الجماعي في حركته ومواقفه في  
واقع تاريخي محدد في صيرورته . وهو أيضا شخصية  
يهدم لنا الكاتب ميتولوجيتها الخاصة من خلال

# الرؤية للدراسات

في

## عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

الإسناد، من أجل الوصول إلى تفسير نصه  
وأول خطوات هذه الرؤية لاسطورة به يمثل في  
نظام الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو  
الشكل الموحّد الذي يحترق هذه الشكوك رؤية في  
الوقت نفسه فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان  
البدائي وقت وشعاره وأدبه، فإن «صيرى موسى»  
حاول المزج بين ماعارف عبه النقاد والروائيين من  
نصيب موضوعى للرؤية إلى جياحية وسياسية  
إلى، أو نصيب موسى ط، كاريوية لتجسيه،  
و. و. به تحولات، ورواية ترجمه يد به ورواية  
المسبة و. و. به النصية و. و. به النصية الخ  
لمزج بين حبيبه في شكل و. و. به واحد تبنى في  
«فساد الأمكنة» ولاعجب في ذلك ف. و. به  
يسطر لها شكل حتى الآن، وهذا هو مايجب للروائي  
فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية، عن  
طريق التجريب، والاعتراف، والمزج بين ما هو قائم  
من أشكال روايته متعارف عب، أو تقليدية، أو  
رأية «فكر الروائيين عهود الفسيفساء لا تنكار عمل  
يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في  
عصره» «أول من هذا يكون اختيار الشكل في  
الرواية موقفا فكريا واجباها وحيا، ويصبح محاوره  
الاشكال الروائية القائمة محاولة محاوره الواقعة نفسه،  
عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد،  
سعى فيه خصيصه العمل، وكشف عن موقف  
المدح، و. و. به

استعار صيرى موسى في «فساد الأمكنة» بعد  
السيرة والمثمنة في النص، معينا من البدايه وعيه  
عصاة كانت قد وقعت، و. و. به إلى بعد على  
جماعا وقد تضمن عب شخصيه الروي المتصل

ما هو قائم في الواقع إلى كثر إلى أو تشابه ومن  
ف. و. به لا تقتصر على التفاعل الاجتماعي  
والطبيعي، بل تعدل من العلاقة بينها وتوحيها مشيرة  
إلى موقف الإسناد في عالمنا المعاصر من عديد  
الوقوع، ومن ثم استنار الكاتب أن يكون الصراع  
بين قيم المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الإنسانية في  
شموطها، حيث تلتقي الحدود الفاصلة بين الأجناس  
والسلالات، وبين البر والبحر، وبما رؤية لاسطورة،  
تستمر عالما بدائيا بسيطا لتواجه به عالما متقدما  
تكنولوجيا الحضارة ورغبتها في الإسالك لتتابع المروء  
في أي مكان من العالم لذلك تتحول تجليات الرواية  
على المستوى المعنى والتعبير إلى حركات محارية،  
تحدث فيها الأشياء أبعادا زمرية على ترمز من  
دلالات العامة المتعارف عليها بين الكاتب والقارئ  
ومن ثم يمكن من خلال الرواية كلها تمثل هذا، أو  
استدعاء كبره، المستغنى بدلالاته المرسطة بالزمان  
والمكان والإنسان وحاورها فاحداث مستوى دلاليا  
عميقا، إذا فسرنا مقولة الجيولوجيين التوحيديين «أد  
حي اماء رواية ذات به مردوخه الدلالة، وذلك  
يعكس للرؤية لاسطورة، أو بعبارة لمسطرة  
الاسطورة الذي أدك به صيرى موسى عالمه،  
وتبنى لدى في مظاهر شكلية، ومن هناك يتناقص  
بين المعنى الذي يحا إليه أبعادا والرؤية لاسطورية،  
لأن وعي الكاتب جوهر الصراع بين ما هو كائن  
وسرمه أن يكون هو مادي إلى تحول الرواية - أي  
صيريه ينظر إلى العالم في حركياته وشموته - إلى  
الاسطورة، وقد طغت هذه الاسطورة على عناصر  
سيرة الرواية وأدوات شكلها وعكس ذلك على  
الكاتب في خلق اسطورة معاصرة لإنسان هذا  
الزمان، تتداخل فيها العالمة، وحاور فيها الأشياء

«فساد الأمكنة» هي الرواية الثانية للاديب  
«صيرى موسى» بعد روايته الأولى القصيرة «حادث»  
نصف مئة إلى اثنا عشر عاما بين ما صيرى موسى  
واجباها إلى كاتب رواية شاء أن يثبت قدمه بمهيد  
محصو له واسع واجد، وقد غطت هذه الخطوة في  
رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث، يذكر ذلك  
لأن «حادث» نصف مئة، كانت مرحلة التمهيد  
والتمهيد بفساد الأمكنة، في حادث في نصف مئة  
في حوادث حدثت في صحراء بنزاية الاطراف،  
بدن عب صيرى موسى الأرض غير الاض، وأعاد  
كتشاف الإسناد الجيد التلقائي، على - بعدا -  
شعته به الحضارة من الطبع وأصبح عبرت تكويه  
وحداثه عبادة مقدسة والكاتب - واجبا - يهرب  
بدنه بعيد صباه الأشياء ناديا مع الإنسان الجيد  
بكب هاتك في جبل - يد، هيب، بالصحراء  
شرفيه ووعب هيب هيب حرك الأحداث  
وشجيات، حاورها من الخارج ويصفها من  
داخل، وبسببه دنا غير تصور في كل مكان  
من و. و. به حيث يتدخل بوصف وتعبير والإسعاد  
حب، كي من - بتفصيل في شاء التحليل المعمل  
براه

### القسم الأول التقية

كان وعي الكاتب في اثر بعد في تشكيل رؤيته  
جياحية بفساد الأمكنة، وكان ذا اثر بعد في  
«صيرى موسى» عطفه وموضوعه، كانت انعكاسا  
جيدا رؤية الكاتب وشاعره روايته في يومه نفسه  
وبعد صيرى موسى عالم «فساد الأمكنة» من  
خلال و. و. به اسطورة، لا تتعامل مع الواقع  
لاحياها، عيني تصور، معنى شكل، بل حاور



ونسطوريا). فالخالد الاول لهذه القبائل «كوكالوانكا» ليس سوى آدم، فاسم «يقولون ان الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليردها». فلما رأى مصر رأى جبل علية مكسوا بالنور. وكان جبلا ابيض. فتاداه بالحبل ليرحوم.. ودعا لأرضه بالحصب والبركة. أيدخلهم الثلث في أن آدم المقدم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا؟! (ص ٢٨) ذلك الخلد الذي أمضى عمره في كهف عميق بداخل هذا الجبل الأبيض. يصل للمكان. ويتعب. حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخور. بينما انطلقت روحه نحو القسم ونعجم بها بنابيع الماء لتشتت في غابة في الوادي جنوبها (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت على جدهم كوكالوانكا، وجدهم ليس سوى جزء منها. أما روحه فقد شكلت هذه الصحراء. القمم والنبابيع. اليابس والماء. فلا عجب ان يعبد اليد هذه الأرض. وأن يقدموا لها القرابين. وأن يقدموا لها الطقوس والشعائر. وذلك فاسم يقولون السيادة والسيطرة على أملاك جدهم. وكلما فعلوا أمرا ونصروا أمام جدهم الصخرة وكانهم يشهدون جدهم كوكالوانكا على ما فعلوه. يؤكدون له أن أعباده مازالوا يملكون السيادة على الصحراء وجبالها (ص ٢٨) ولاشك في أن ذلك قد كان قبل أن يقتحمه الغرباء هذا المكان ومن هذا اعتماد الأسطورة خرجت صوريات هؤلاء البدو أنفسهم. فهذا «إيسا» قد أخذ سبيكة الذهب (التي هي حبة لأنها من غير أرض) وهرب. ثم راجع نفسه وعاد. وأمسك به الغرباء. وجاء منه الشيوخ على إلى الجبل مكسا حرايان في ألبان بابل أنجب «إيسا» من شبات. فطلب من الباشا أن يحكموا إلى شربهم. لقد عاد بذهب. لكن الحقيقة مازال غاية. وهو في شربهم يحكمون إلى «النار» تظهر خلق من الباطل. ويدن فيشرب يس على سطح امتلأ فإن كان ما قاله هو الصديق فهو يجرى ونسب النار بفساد (ص ٣٧/٣٦) وخرج إيسا من النار سالما. «يجيب عليه ويرمى على الأرض مادا عليه في وجهه الطميط. كأنه يشهد على برائه» (ص ٣٩) هنا نجد الملحظة في أصول التاريخ وانتشرت الديني ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام. حين خرج من النار سالما. ويرى الثلاثة الذين أتوا به مختصر في النار (وهي قصة أصحاب الأعداء التي ورد ذكرها في القرآن الكريم) صخرجوا بها مخلوق الفيد. لم يحس النار بهم شيئا حتى ثابهم ولاعراة. فقد كان إيسا مؤمنا بحكايات الأجداد.

على نفس الأرض الاسطورية غفاه الشعائر والطقوس. فتقدم القرابين. طلبا للبركة. حيث امر الحاج بقاء الرجال وأن يعودوا الجبلان إلى تحت الحجم فدعها طلبا للبركة. فوضف الرجال على باب «عمارة» يسمون ويكبرون وقروون الحاج. طائفي

لأنهم من الله إصلاح الأخوان. وطائفي لصاحب السطوة المواجهة أطول والحاج بقاء دواء البر والمقاد (ص ٦١) ومن حسن استطراد. اتفق الرأي على أن يكتمر بالقاء صبيحه «في شتر» صهير القوي. ويؤدوا عليه الصلاة ويعودوا. وبعد حرة غير يسمون وقرووا الشهادة. واتقوا بالقاء في النر (ص ٥٩) حتى لم يسكنوا من تسليط لوني. بسبب امتلاء النر بالعمالين. وكما صدق إيسا بحكايات الأجداد. صدق عبد ربه كرشاب. قديوى الطيب. قصة عروس البحر التي تصفها حكمة وتصنها الآخر امرأة. وأقسم أن يظهر بها وأن يصاحبها. فتقاما لمن ابتلعهم هذه العروس من قبل. وصيافة عز عليها مئة فحملها إلى الصحراء. في نفس الوقت الذي وصل فيه الملك إلى المكان وأراد أن يرى رجلا يصاحب عروس البحر. وعلى الرغم من سخريه للتحضرين وعلى أنفسهم الملك. فإن عبد ربه كرشاب كان يرب نفسه انتقاما لثلاثة من الرباه. <sup>١١</sup>

ويقال في نفس الأرض قبايع الحسن البصري التصوف للمعروف في هذه الصحراء. فقد كانوا يعتقدون في معجزاتهم (كروايتهم) فقد «تمثل قبل موته في جرة ملاء من تلك البئر المرة. الملوثة لفته. وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر. فصار ماء البئر حليبا مشايخ للطاق (ص ١٣٥) ويرتد نيكولا إلى التاريخ. وتأت عبارات التوراة من سر يخرج من جنة عدن وينظم إلى أربعة أنهر: «اسم الأول فيشون. واسم الثاني جيحون وهو المحيط بأرض كوش» (ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بقاء نهر يخرج من الجنة. وفي نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتي عادة «الصراخ في البئر لمرة الغائب». فعين غاب نيكولا عن أعينهم. وجاء أنشر. ابن إيسا. «تقدم من إيليا. وقال إنه لم يبق أمامهم سوى الصراخ في البئر. تلك هادتهم القديمة. لمرة مصر الغائب طليحتوا الآن عن بئر قديمة ولتنحى إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا. فإن جاءها صدى الصوت كان نيكولا حيا. وكان موجودا. وإن صمت البئر وانقطع الصراخ فهو رد. يكون نيكولا قد انتهى ضللا في بحر الرمال الخادع» (ص ١٤٤). في عالم تجري فيه هذه الأحداث وتلقف على أنها حقيقة. لاشك لحظة في تحول الأسطورة. بكل أشكالها ونخبها. إلى واقع معاش. يتحول منطق الحياة. ويتحول الإنسان إلى إنسان غير عادي. غير منطقي. ويتحول الحياء إلى حياة أقرب إلى نفس ما إلى قوانين العقل للمصط. «طخرفة». وللتذكير للمنى نصيب كبير في تسير الحياة والحكم على الأشياء. ويمس المنطق الأسطوري يرى الناس في الصحراء الشرقية (القبو) الدنيا تمتلئ أسطوري. عبادة لصحان إيسا بالنار. وتصديق ذلك. ثم عادة الصراخ في البئر. وماقولونه عن جدهم كوكالوانكا. واتصال ذلك. عندهم -

بالتاريخ الديني الأقدم الذي يرجع إلى آدم، وخروج البر من الجنة إلى أرض كوش. وإقامة الشعائر والطقوس. كالتقارب وغيرها... كل ذلك إنما يجري والإنسان عناصر قوى خفية تعد صاحبة الكلمة الأخيرة في هذه الأرض (الأمكنة). وسنا هنا في معرض تقييم الفكر الأسطوري (إننا نرى بيان عناصر الأسطورة والمخرفة. بل المظاهر الدينية بآثاره في عام بدو «مسد» الأمكنة». من حيث إنها تمثل - كما أسلفنا - عناصر من عناصر البنية الأسطورية التي صنعها صرى موسى وأعبا لكي يدخلنا في حارة أسطورية وينقل إلينا صورة الحياة على أرض الدرهب.

ول وسنا الآن أن نربط كلانا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثل وجه الحياة الصحراوية. لكي نلهم من خلال هذا الربط فكرة الكاتب على الإبقاء بتيجة الصراع. الذي لابد أن يحسم لصالح هؤلاء الغرباء الذين يتعاملون وفق معانوي المنصب للحياة. محددين أهدافهم من الصحراء التي تمثل لديهم مصدرا للثروة لا روح الجيد الأكبر «لوانكا». أو عبادة هذه الصحراء والخصوع لقوى الأسطورية المخارطة لحقيقة الأشياء.

ومن الرؤية الأسطورية عند صبرى موسى يخرج خط حواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف. الذي بعد وجه الأسطورة الآخر. وإن ارتبط التصوف بملسة التصوفة وغيرهم من الطوائف الروحية ويحاول صبرى موسى أن ينفذ جو الأسطورة بجو صول. وعلى لسان نيكولا يصرح بعيد: «وحدة الوجود». حيث يرى نيكولا أن هناك قرابة خفية بين كل الكائنات الشمس الجبل الأرض بين البئر (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات. فلا عجب أن تتحد به الكائنات. وأن تحاول الاتحاد بها. وهذا يبدأ الصوف قد أتاح للمؤلف الفرصة لإخراج الامتزاج بين الإنسان والطبيعة. بما أتاح له الفرصة كذلك لتكتشف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص. مع شيوخ بعض المصطلحات الصوفية. حيث نجد مصطلحات (الروح والوصول والاتصال والدرويش وغيرها). يقول. «لكن مباله يرتعد كأنه درويش لبسه الوصول والاتصال» (ص ١١٣). «كأن تلك الروح القديمة لتأثر الصحراء الرومانسي إيسا نخل عينا الآن كما أطلت على أبيها من قبل» (ص ١٤٥)

ويعد المؤلف (البطل) - خلال مبدأ وحدة الوجود - الطبيعة أمرا للإنسان لأنه يعصرها وهو جزء منها. ولأن «جسد البشري. وذلك المكان المحدود الذي يحتوي روحه اللا محدودة. قد داب وانتشر وانتشر عسويا في ذلك المكان الأم». (ص ٥٥) <sup>١٢</sup> ولايد أن تنشأ علاقة تلاحم بين (الطبيعة الأم) (والإنسان). صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة

عليها لفهم الضرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه في بعض الوقت يتلاحم من خلال بيكولا معها في علاقة صوفية . وقد بدأ هذا التلاحم في «أسنة الطبيعة» حين طلع عليها المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها تحس وتتجاوب مع الأحداث . لقد خيل له أن هذا الرجال المنير بتلهم البئر ، قد نشرت لونها في الصحراء وصيبت كل شئ . فكان الطبيعة كانت رغم ذلك حريئة على الصحراء . وما أروعها من حزن ذلك الذي كانت تصوح رائحته في الأرض والسماء والحبال . (ص ٥٩) بذلك يجدد يقد هذه المقارنة دليلاً شهوة حاشية ، كما أن الحبل شهوة جاشية ، كما أن تلك الصحراء من حوله يسكنها الصوى . شهوة كبرى أشد جموحاً ... (ص ٧٣) «أنت تحسب الآن هذا الحبل طعناً ببيكولا؟ وما تزال لك الدؤوب في رحم هذا الحبل سوى حتى لزوجه وإيلاده! (ص ٧٣) «وما هذه الصخور العالية التي تواجهك بين الحبل والحبل كأنها تتحدثك وتطالبك بمطالبها والتغيب عليها غير ذلك التنوير والصد الطيفي في المرأة . منسحب لتفتتها وغوايتها .» (ص ٧٦) (٧٧)

ربلاحظ أن الأنثى التي أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضاً . وجوها إلى لغة شعرية ، كما رأينا في الأمثلة السابقة .

وتجمل الرؤية الأسطورية في رسم شخصية البطل «بيكولا» . محاولة أن تعطي لشخصيته صفات إنسانية ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لا تعتمد الزمان أو المكان بل تعنى رسم الشخصية إلى أقصى أبعادها ، فتخلق منه إنساناً أسطورياً يضم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التي عرفناها في الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها في شخص الأبياء رمز الصحبة والمضاء . إلى صبرى موسى يذهب بملاح بيكولا الفرد ومنحه ملاح الإنسان . محملاً إياه كل دلالات الخير . وكما يقول جورج لوكاش فإن الروائيين يتناوون ركيزة الرواية «إنسانا يلبسوه السمات المودجبة للطبيعة ، ويصلح في الوقت نفسه ، في ماهيته كما في مصيره . لأن يظهر مظهر بحال . ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة» (٨٠)

ومن ثم فقد حاول صبرى موسى أن يحول بيكولا الإنسان إلى نموذج طيب للإنسان مطلقاً وليس لطفته حسب . وهو لذلك قد بالغ في تحميله الصفات وبالغ في رسمه حتى استغشت الشخصية بظلمات متنوعة من الدلالات الخارجية من عالم الأساطير . وقد أدت هذه العبادة - كما سرى الآن - إلى أن تعرب الشخصية في المطلق ، وصار من الصعب أن نجدها في الواقع . بل أصبح من المعجز أن توجد هذه الشخصية ولا تكون ميانين إذا قلنا إن صبرى موسى وضع ثقافته الإنسانية والفكرية تحت تصرف هذا البطل والتي «بيكولا» . ولعل هذا مادداً أحد

الباحثين إلى أن يقرر أن بيكولا «نموذج لأقصى حالات اللا انتماء للعصر» (٨١) وإن كنا لا توافق الباحث في هذا الزعم صحيح أن في الرواية بعض الأوصاف التي تؤكد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انتماء البطل بيكولا إلى وطن يطل على عصر مصرى .

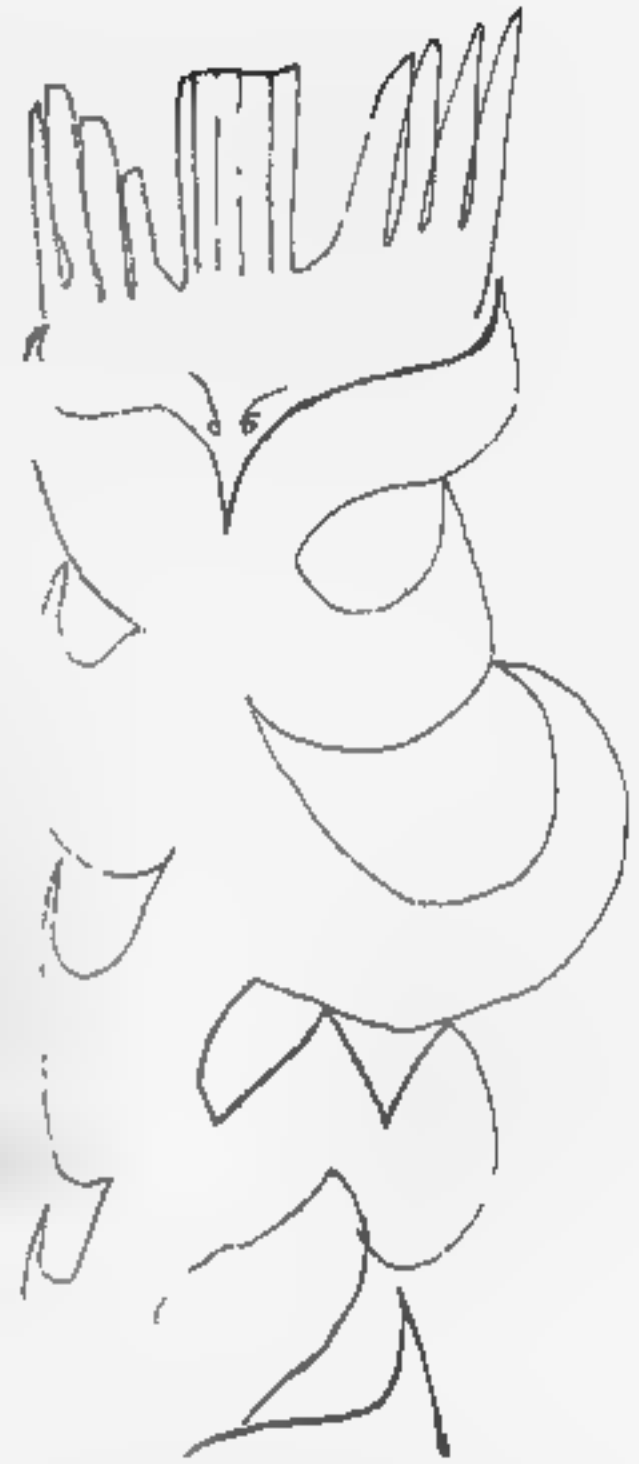
ولبدأ من البداية الحقيقية (النص) ولخص مع الكاتب في رسم الشخصية حتى تتو وتكمل . ترى كيف ركبا منطق الأسطورة وسحبها وطبقه أسطورية كذلك . فما هو ذا «المعجز الذي أعطته أنه اسم «قدس» . قديم حين ولدت في ذلك الزمان البعيد . في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن ...» (ص ٦) . «حارباً هناك تحت خمس أسطس الجهمية» (ص ٧) «خلف بيكولا الذي لا وطن له .» حارباً مصلوباً على الفراغ المتأرجح من الحرارة وسد» (ص ٨) ومع هذا البرى وهذا الصلب يقوم بيكولا بظفوس يومية ، هي شرب الخمر «المبرور» وممارسة عمله بين الصخور والرمال . والعمل في جميع الحرارة الشديدة . وكذلك يعمل بيكولا كل يوم» (ص ٨) «بيكولا هنا شديد الشبه بصبر» . فكما يحمل بيكولا صليب حذابه ويقم لنفسه ظفوس عذاب . كان صبرى يحمل الصخرة التي تتسحرج وتسطق في أي من جديد ، وهكذا بلا توقف ...» كانت «إعانة الصلب في وصف صبرى موسى له غربة من التسلح الذي حمل عذابات البشر . وهو أيضاً شبه بـ «موشوس سارق النار من الآلهة» فقد «سرق بيكولا المعرفة من بحر التجوال» (٨١) «كانوا جميعاً يحملون بالصلب» . بيكولا ميوراً يعلم بالمعرفة في بحر التجوال» (٢٣) وصبرى موسى يلح خلال الرواية كلها على المشبه بين بيكولا وأوديب ، حتى وإن كان بيكولا قد ضاعج ابنته في الحلم ، حتى يحمل مأساته للضجة اليونانية ، تتفق مع المصاهرة التي حدثنا عنها في مقدمة الرواية . حين أخبرنا قبل الرواية بما سيحدث للبطل نفساً على غرار مأساة اليونانية . فالصراع إنما يمثل دائماً بين الإنسان والقدر ، ويعلم الإنسان أن القدر سيصير في النهاية . ومع ذلك فإنه لا يستسلم حتى يقع القضاء . كما فعل صبرى موسى ببيكولا . وقد أخبرنا هو نفسه ببلد القدرية غرب حافة الرواية حين حاول بيكولا الانتحار وانجى إلى البحر «كأنما في داخله قدر يوقه تجاه البحر الفصح ليغوب فيه بما يتغل روحه من ورد الائم» (ص ١٢١) لقد حاول صبرى موسى - منذ البداية - أن يعد قصة بين بيكولا وأوديب بشق الوسائل . جميعهم هربوا يقولها بيكولا تحتاً . فليس منهم من ضاعج ابنته في باحة هذا الجبل ، وعلى مسافة من صخور ، وأولها طفلاً ثم سرقه منها وهي تالمة ليظلم منه الدب والفضع» (ص ١٠) وتشدنا هذه القولة حتى نكتشف أن مصاحبه الابنة محازية حلقة (٨٢) وصم بيكولا نفسه

بها ليتحمل ورد هتك الملك ليكارتها ، لأنه وافق على أن يخرج منه ومع حاشيته إلى الصيد . ومن ثم فقد «أصبحت إيليا خطيئة وحفابه ، لاجته وثوب» (ص ١٢٥) . وكما تقبل أوديب حكم الآلهة . يتقبل بيكولا حكم الله فيه بعد إسماله في شأن ابنته . لأن هناك «عقلاً غير مرئي كان يربط بيكولا بعيداً في الماضي بمره ميتة النبية لشرته ، فاعبر ذلك عقداً محابوا يمل به . وهكذا بدأ العقاب له صليب . ان يخرج على المألوف ويصاحج ابنته . فتؤخذ برحمت منه .» (ص ١٢٥) . «وقد فقا ذلك الملك بشاب (أوديب) القديم عينه ...» (ص ١٢٦) . وتوارى مع هذا الصبر المصحج يلى بيكولا يبطش إلى الدناب لشمته «فربما شعاعة من بيكولا وثوبة» (٨٣) . (ص ١٣٩) من هذا الثلاث البارز «صبرى» . برومئوس . أوديب . تتكون الصورة العامة لبيكولا ، فما أحلامه فقد كانت تدعوه إلى أن يعلم نفسه مالكا جبلاً يؤكد غروره في ذلك الكون الرابع . (ص ١٦) . ولهذا فإنه يعلم بنفسه «يعاد هذا الحبل الذي القت به المصاحبة موفه . مرندب لياب ملك تشورى قديم برغل في ابنة الملك وعضته . متصداً كوكبة من عظام المسكة . ختمون بيده موسم ميرس إلهة الزرع والخصب .» (ص ١١٤) وهنا يتفصح التناقض الداخلي في تركيب بيكولا . هي حين يحاول صبرى موسى أن يقبل عليه مسحة صوفية - كما رأيناها مدداً في مبدأ وحدة الوجود - ويرفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين اصاف الآلهة . فإن بيكولا يحمل في الوقت نفسه - من اعتصاب ابنته - ضبل يملكه - أي بغرور عظيمة وهذا يبرره انتماء بيكولا للطبق إلى شريعة اجتماعية مضادة - تبحث عن الجدد . وهنا - فقط - راحت صبرى موسى الرغبة في رسم شخصية بيكولا في إطار التكوين الاجتماعي والحسي له . وإن كانت الصورة التالية تنتهي إلى آخر صطور الرواية صبرى بيكولا المرفقة . وقد تبدى هذا في الصفات التي نعنها عن بيكولا المصور (ص ٧ . ١١ . ٥٥) . الوحيد (ص ٨ . ٩ . ٢١ . ٥٥ . ١٣٦ وغيره) . الذي لا وطن له (الغريب) (ص ٨ . ٧٧) . الموى (ص ١٢٢) . المتحضر (ص ٣٧) الخ . وهي صفات - كما يبدو - تتورع بين الوحدة والعزلة من جهة . والمتحضر من دمجها المعاد

## القسم الثاني اللغة .

اللغة التي تواجهنا في «الفساد الأمكنة» (٨٤) متعكة عن الرؤية الأسطورية وهي من التيمات التي توصلت بها . ولأن مددة الرواية ذات عناصر أسطورية . وغربية . ودينية وصوفية ، فقد نكتفت اللغة وارتفعت فوق مستوى الإشاري وقد ساعد





عن ذلك الكشف الشعرى استخدام الكاتب أسلوب الراوى الذى كان يعود صياغتها القوية . وقد بدأ ذلك في غبة الوصف والسرود على التعبير . فبدأ هذا لأجزاء التي يتأخر فيها البطل مع أو يحاور لطيفة . إذ كان البطل يكره ما ذهبه تدمش لكل شيء . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية حتى أنه لم يصعب أن يستشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك ورد نماذج قليلة تكشف هذا البعد الشعرى

«الضمخ برائحة الحبال المزهرة بعربا تحت الشمس» (ص ٨)

«مكان من الأحرار تحت المزارع فيه علماء لاسلك شهوة» (ص ١٤)

«تشرق الصحراء ضمه قطعة في مشرق المذهب» (ص ٢٢)

«وحين وصلت الشمس إلى عظمها العمودى في الأفق» (ص ٤٧)

«كان يتجسس صخور السرداب شعف لم يحدث

له أبداً حياً كان يتجسس بأنامله وجنى إيليا (ص ١٣)

«كان الشقاء قد بدأ يفتقر بواقعه في سماه الخريف» (ص ٧٦)

«لم لاغوص مباشرة في اللحم المبلور ليدابة المساة» (ص ٩٧)

«يبها قلبه بلمت اضلالا ورجية ألق بقرة على بيكولا التارق في العبيبة» (ص ١١٨)

«غيط به الليل الرقاق المساء عملايين لنجوم» (ص ١٣٦)

«وحين غنى الشمس في الغرب . ويرحف الثلود رمادى كتيماً على أصغر الصحراء وأحمرها وأخضرها يكرهها جميعاً» (ص ١٥٢)

وهكذا يستطيع أن نستطوع معطوعات كاملة . وإن نجد في كل موقف من مواقف هذه الرواية صورة شعرية . ليست رينة لغوية بل وسيلة لإحصاء جو الأسطورة بلغة الحاررية . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى كالمسرح على الرواية

والشبهه بالأدب الملتصق سالك في لغة الرواية . يكاد لا يخلو وصف منه . حتى لكاد نجد في كل موقف والتشبيه ذو الأداء حتى التقارب بين طرف التشبيه . وحاول الكاتب أن يستخدم أداة وصفية فقط . يريد بها الإحصاء بانهاده من المشهد ليحقق ذو الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه ورد هنا نماذج من التشبيهات الوصفية هذه نرى جريئات تكويها

«كأنها سيوف مشرقة» (ص ٩) . «كأنها طرح له بعالم مسحور» (ص ١٠)

«السكة» . كأنها خرج بجنى ما من كل المشرود المهيولة» (ص ٢٧)

«كأنهم رسل قادعون من بعثة قديمة» (ص ٢٧)

«كان صخورها الخادفة تظم خليطاً من اللحم والدم والمطام» (ص ٣٦)

«كأنهم آله قديمة» (ص ٦٧) . «يلهون برق يشبه المرأة» (ص ٨٩)

«كأنهم يطفون علياً» (ص ٩٩) . «كأنما في داخله قعر يمتد» (ص ١٢١)

«كأنما بجنى أن يطغوا به» (ص ١٣٧) . «كأنما كان ممكناً لتلك الرضيع أن يتقل من وقته» (ص ١٤١)

ويلاحظ أن الكاتب مستخدم مع تشبيه صميم تعبئة بصاعف من حدة انصافه أو من من موضوع وانصافه في الوقت نفسه

«وإذا حاسب مستوى نعه انشيه والشمه لاسمائه» . «هو مستوى آخر من ظلمه في» . «فهاد

الأمكنة» . هو مستوى «العامة البدوية» فضلاً عن مستوى اللغة المباشرة الفصحى حياً يتصلح البديع بالتصديق واستخلاص الحكمة

وتظهر العامة البدوية حياً بظفر الواقع المروى والحلم أو تنق الأسطورة ويترك الناس جميعاً من هول الصدمة . ويحتج صبرى موسى في هذه اللحظة . تاركاً للشهد والخوف يعبرون عن نفسها ممسحاً الخيال للمحور

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة في البئر المسومة . وحسب الرجال يمتنون ماحدث للثلاثة

قال واحد

بعل البئر عينة بالطين . وقد عرفوا فيه فقال الغلام

أبداً . أول رسييل طلع ملبان ردم باشف فقال آخر

يكون البئر فيه عارث حنهم - يمكن - واللا يكون فيه نعاين - يمكن (ص ١٩)

نلاحظ خروج النبهة البدوية بالتدريج . حتى ترك صبرى موسى تدخله تماماً في نهاية القصة دون أن يذكر من القائل ؟ ١٣٧ . وتشكك النبهة البدوية على نحو أوضح فيما بعد . عندما اجتمعوا لإرساء الغلام لإحصاء وكيل النيابة بدور الخوار الكليل

قال الشيخ على لانوى . جاعدين مستظريين

قال رجل يكون يتاع اللاسلكى مام

وقال آخر ويكون وكيل النيابة مام

فقال الشيخ على

يلعواها الصبح يوم الثلاث ووكيل النيابة يحصل هذا الضهر أو بالليل أدى احنا جاعدين . حصل ياريد الشاى

(ص ٥١)

نلاحظ هـ التعبير الصوبى في كلمات (جاعدين - انصهر - ثلاث - احنا - يتاع -) وهي كلمة حبراً عن فصح البدو

ويتمتع أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوى (مقدم) بالتعلق وقول الحكمة الوعظية التي تثبت من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات شخصياته

«لكن تلك طبيعة الاشياء» (ص ٩)

«وفعل لينا احب بيكولا في واحدة من هاتين المرات

التي تولد فيها مجلس النظر . (ص ١٨) .  
أذكر أن اللغز داخله هو . (ص ٣١) .  
كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير .  
(ص ٦٥)

وهكذا قرر الشيخ علي أن يدرس في صحن  
الدرج شقة كاملة للتقدم . (ص ٦٦) .  
فالسؤال المطروح هو من الحياة والموت ، فما الواجب  
الأساسي فهو العمل الذي لا يهرب منه ، وما هذا  
ذلك فلا توجد أسئلة . (ص ١٢٦)

وهذه الحاجات السابقة تعكس قدره مدع على  
التدخل في أي لحظة في أحداث ربه . كالراوى  
عما في السر والملاحم

وحسب بكل تحليل لغة الرواية نلجح إلى القاموس  
الأسطوري والجد الرمزي للغة . ولنبداً بالقاموس  
المشهور بتعريفات وكلمات استخدمها صوري موسى  
للإعجاز بالحرف العام للرواية (الأسطورية) . حيث نجد  
تعريفات : قربان - سحر - منكوت - أسطورة -  
مبارك - بدائي - مقدس - طلم - وحش - آفة -  
حوية - خرافة - ولزود مثله هذا القاموس

قربان : فطنة وعلافة . (ص ٩) ، كقربان :  
قربان حوله . (ص ١٠٦)

عالم مسحور : (ص ١٥) . - منذ كانت يديا جيبا  
ساحرة لم تخط العاشرة . (ص ١١٠)  
الغيوبة السحرية : (ص ١١٤) ، كانت مسحورة  
بالرحمة .. مسحورة بالصغرة .. مسحورة برعاية  
الملك .. مسحورة بأصغر .. (ص ١١٦) . - لروح  
له عالم مسحور . (ص ١٥١) .

الصباح القديم : (ص ١٨) ، الزمان القديم . (ص  
١٩) . - آفة قديمة . (ص ٩٧ ، ٩٩)  
كان المشهد أسطورياً . (ص ٢٢) . - كانه فرائس  
أسطوري . (ص ٣٨) . - وفي هذا الحرف  
الأسطوري . (ص ٥٩) .

كبحر حرق : (ص ٥٨) . - كتليف حرق . (ص  
١٥١) . - جده الطلمس . (ص ٦٥) . - الخليل  
المحرم . (ص ٦١)  
الهار ابارك : (ص ٤٧) . - منكوت قرب .  
(ص ١٦) . - النجمة - الطلمس - الوحش . (ص  
٦٦) .

بعد لتعريف السابقة وتبسيط المعنى التي  
شربها اليها - صر صوري موسى في حالة أسطورية .  
أو جاز أسطورياً يصنع الناس هناك في جبل الدرعيب  
«صحرة» بشرقة . وخرج هذا التصور - كما قلنا -  
خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان . ولذا كان  
والإنسان - على نحو جميل النقص - فساد الأمكنة -  
كما أشرفنا - في بيئة مزدوجة . أشرفنا إلى غليانها  
الشعرية والرمزية بوجه عام - أما لجانبها الرمزية حد  
خرجت من لحظة البداية التي طغنتها تحملنا الخيال  
للرواية . وهي لحظة الصراع - بين ضم إنسان قديناود

واليساعة ومع إنسان التكنولوجيا والآلة . وانتهى  
الصراع إلى هزيمة البطل ييكولا . وموت يليا الصغرة  
الحبيبة . في حين يترك الكاتب شخصية «أبشر»  
ملينة بالصورة والامل - تنظر - وتنتظر - عما اكتسبت  
من خبرات جديدة - وخلال هذا الجو «يسمو» وهو  
يشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها - هو رمز  
الفجر - حيث انتشرت صوره في أجزاء الرواية كلها  
بالج من الكاتب . على نحو اكتسب النص (والفجر)  
مستوى رمزياً ساعد على الإحاطة بالرواية الأسطورية  
من ناحية . وعشق بنة النص من ناحية ثانية .  
وأوحى إلنا - عن المثقف - لحظة الميلاد  
والتحلق سواء من حيث العودة إلى «فجر  
الإنسان» - لحظة بين المحيط الأبيض من المحيط  
الأسود في حضارة الإنسان - أو تنظر ييكولا أو أشرف  
للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر لذلك  
غول الفجر في الرواية إلى ميقات معلوم - نحاول كل  
الشخصيات أن تتقدم به في رحلتها وصعها - وفي  
رحمتها وبظلمتها وفي حركتها وشعاعها - ونترنط به كل  
المراقبت

وتنتج الفجر منذ بدء الرواية حتى مايبها . يبدأ  
الكاتب في تصوير لحظة ميلاد «الفجر» من الليل .  
مؤجها لبداية الحياة والحركة .

«بعد الفجر الطغي من الرديان الممبقة .. م  
ينتشر على اللال والمصاب عسراً غير ظلمة الليل  
الكتيفة فيدتها صحناً وثلاثين ... ومع عيوب  
الصور الأولى يطر الفجر ييكولا ليولفته .  
(ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات  
البداية . وميقات النهاية . وميقات انفصال عالم من  
عالم . ويسمو رمز الفجر نحو دلالة البداية

«وفي اليوم السادس جوا جميعاً مع الفجر» (ص  
٣٥) .

«وهكذا سافر في الفجر بالمباراة الحبيب إلى إنظر» .  
(ص ٧١) .

«وفي الفجر مستحرة القفلة بصاحب الحلال» . (ص  
١٠٦)

«وفي الفجر ذو الحواجة تطون بك باب المكنينة على  
تيكولا» . (ص ١٠٩)

«لقد تم الذبابح على جدران صرحه في الفجر» . (ص  
١٣٧) .

وفي نفس الوقت يسمو رمز الفجر نحو دلالة النهاية  
«الغاية» .

«نحت هذا الفجر الصاعد ... فوصلوها قبل الفجر  
بقليل» . (ص ٤٩)

«قال - إن ظننا نطلع أول الصيف قبل الفجر» .  
(ص ٦٥)

«نحت رحاله جول الماء قبل الفجر» . (ص ٦٧)

«ثم تظفر قبل الفجر صاعدين» (ص ٧٩)  
«وصحوا ييكولا قبل الفجر صاعدين» (ص ١٣٥)  
«وظل في الليلة المظلمة إلى الفجر» . (ص ١١٤)  
«ولم يشع بها تلك الليلة ولم تشع منه حتى صعد  
الفجر من الوديان» . (ص ٧٥) ومع أن  
«الفجر ما يزال جيناً في بطي الأفق» (ص ١٣٧)  
يتنظر لحظة الميلاد - كما يتنظر «أبشر» - فسوف يبرغ  
هذا الفجر الرمادي بدلاً عن الفجر الدامي الذي  
شهد اغتصاب يليا

«الفجر الدامي المطلق في الأفق فوق سطح البحر  
مباشرة» . فوق الرمال المنددة التي ما تزال تحمل آثار  
قديما يليا» (ص ١١٢)  
أما «صحن الباحة الأحمر» ذاب احمراره في رمادية  
الفجر الضائع على الكائنات (ص ١٣٧)

وبعد حادث اغتصاب الملك لايب يظهر من آخر  
دو شعب كثيرة - تتراعى فيه العوالم الخفية  
والرمزية - غامضون يدسون الغريب لأن حوس  
الشاذل في الليل - أي في حوس ميقات اغتصاب يليا  
الحبيبة الصغرة - كما «لم يلحظ أحد في ذلك الليل  
الخطوي» . تلك الصغرة الطارحة التي جديها راحة  
الذبابح وفصلها . فخرجت من مكانها البعيدة في  
ثم الخيال المتأخرة جاءت بحرم من بعد - تنتظر من  
القوم لحظة أو هدأة لتفرض من على انفضاض واحدة  
مفاجئة وموقفة - ترفع بعدها وهي تحمل في كتاب  
«روس الذبابح أو أقدمها» (ص ١٣٣)  
وتتوازي هذه التفصيلات الخاصة (بالذبابح  
والصغرة) مع تفصيلات «اغتصاب يليا» الملك  
وحاشيته . على المستوى الرمزي للرواية . في حوس  
الوقت الذي تتوازي فيه الطبيعة البكر قبل الغباء .  
واسماكتها بعد لزولهم إلى تعاقب مناجمها . مع إلب  
قل لغاتها بالملك وبعده

وتقدم الأحداث نمرة هذه الأتام «معللا» .  
سيكون ضحية وغربا يد ييكولا ، فقد رأى ييكولا  
«بين غياله صفراً جارحاً من تلك الصغرة بيبة  
الربش» . الصغرة المناقير - حرم في السماء  
للاقتصاص - فحمل في غايه تلك المهرينة  
المطروحة حلالاً له - غيرتها في السماء - قربان  
شعاع من ييكولا ونوبة ! . (ص ١٣٩) وبين  
ييكولا في الواقع بالطفل - بعد أن يسرقه - للصغرة  
والحيوان الموحش وحسب رأى أهل الدرعيب  
«كانت لحم على الصغرة» . وشهدوا آثار أقدم  
حيوانية مطبوخة أطرافها وحالب بالدم وشهدوا  
القضاء المبرقة التي غرق يياضها في اللون الأحمر  
القاني . نكسوا رؤوسهم وهم مجمعون وبطورتها .  
(ص ١٤٣)

من هنا لم يخاف الرؤية لأسطورية في «عساد  
الأسكنة» الواقع الاجتماعي حتى الرعم من نطام



وبعدهم يمين الرومان والعرب بل به إلى هذه  
النجم على وجه التحديد كان محمد علي ولى  
دمصر. يرسل عماله الألبان (ص ١٥) إلى تلك  
الأيام كان للاجانب في مصر كلمة عليا وحتى يكاد  
يكون موزوناً. (ص ١٣) وتنتهى الإشارات  
التاريخية (الواقعية) في نفس الوقت. مع الحديث  
من الملك للفتناب وحاشية

... بها جبال نحوى قرناً متنوعة من كوز القطن ،  
أرضي لا يملكها أهلها يرحب إليها كل راقب لفتناب  
وجنر ، ويستخرج نوعها كالمطر ، فصبح مالكاً  
لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها أحد  
حتى الآن . (ص ١٥) هاهى في السراييب  
المهجورة تحكى له قصص القراصة القدامى الذين  
كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصحور .

الأسطورية التي كشفت عنها في «التقبة» - اللغة -  
الرمز ، فإن الكاتب كان بين كل حلقة وأخرى يحتاجنا  
بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخي منذ القراصة  
حتى عصر محمد علي وخلفائه ، كاشفاً عن حالة مصر  
في تلك الآونة ، مشيراً إلى المدفد الاقتصادي الذي  
ربط الغربة بهذه الأرض البكر . ولتبدأ معه من  
البداية عند حديث عن الصحراء «مكان الرواية»

## • هوامش •

(١١) انظر وادي رافدا آخر نفس المداولة كلها ص ١١٦ من  
الرواية

(١٥) هناك نور مرقى آخر من يلبا والسيدة مريم خليفة  
لأحسان بطيخ ، ولأخت من إيتيا بعض الاعراض  
التي لوحى بحسبها فارتبكت ، ص ١٢٧ ولاسلط  
قنوب الصبابة من أسلوب الإنجيل ، ولواري : «يسا»  
مع عيسى

(١٦) انظر حديث عن ليلة الكريشاب القديمة حاملة نفايد  
الفرح ص ٦٨ من الرواية

انظر تعليق Roger Diano : «Two novels : natural, supernatural 'Seeds of corruption  
and the house of power. Los Angeles Times Book  
World.

وانظر إشارة غالب عليها ص ١٩٠ ، وص ١٩٢ من  
ملحمة ثرواي ، حول قنوب القنق والتفسي والتفصيل  
المشرك في رسم بيكولا خصوصاً

(٩) محمود الزحاني - معجزة ماهرة في الرواية العربية يظهر  
عبر مرقى - مجلة للدار فيبر ١٩٧٨ ، وانظر حديث  
غالب عليها ص ١٨٦ من ملحمة ثرواي حول حسن  
الحكمة

(١٠) الرواية ص ١١٩

(١١) الرواية ص ١١٩

(١٢) الرواية ص ١١٩

(١٣) انظر ملحق الرواية ص ٦٥ ، ٨٣

(١) جورج لوكاش ، الرواية كملحة بوجورية ، ترجمة  
جورج طرابيشي ، دار الطليعة - بيروت فبراير ١٩٧٩  
ص ١٣

(٢) فساد الأمكنة ، ص ٩

(٣) انظر صورة مران مثالي ، يوحى بتلك لآلات الرمزية لهذا  
المران ، كما يشير لها بعد إليه ، ص ٨١ من الرواية

(٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥

(٥) الترواد - سحر التكوين ، الإصحاح الثاني ، والرواية  
ص ١٢٦

(٦) الرواية ص ٦٣

(٧) الرواية ص ٧٩

(٨) جورج لوكاش ، الرواية كملحة بوجورية ص ٣٣

دار المريخ للنشر

## دار المريخ للنشر تقدم

آخر ما كتب الشاعر المراملة :

صلح عبد الواسع

# نفض الفكر

مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي

تقديم : د. عز الدين الهميل

دار المريخ للنشر

تقدم أكبر مجموعة من الدراسات العربية والإسلامية وعلوم المكتبات والأدب العربي وعلوم التربية

دار المريخ للنشر

الرياض - المملكة العربية السعودية  
ص ١٧٤ - الرياض

المكتبة الأكاديمية  
١٢١ شارع التحرير - الدمام

تحليل بنوي :

# ألف ليلة وليلة

الكتاب الذي بين أيدينا عمل جاد وعلاق ووالد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبي عربي مأثور لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقنية محاولا تقييمه وتحليله من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله ، ولكن كتاب المذكورة لربما غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مباشرة كل المأثور

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرضت المؤلف في الفصل الأول منها موج الدراسة ، وتناولت في الفصل الثاني ما نسميه بالقوى والمتحيز الأساسية في النص وبعد ذلك قامت بمسح الخط الأساسي لقصة الإطارية (قصة شهرار وشهراد) . وقد قسمنا إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن منها الأساسية هي الثانية ، فكلا شهرار وأخيه شاه زمان - علي سبل المثال - ملك يحكم مملكته في سعادة بالغة يمر كلاهما بحجرة مريّة . ولما يحكي القبول إن شهرار وأخاه هما كتابة الصوت والصدى وكذلك تمثل هذه الثانية في علاقة شهراد بأختها طيزاد ثم تذكر المؤلف شكلا لمختلفة هذه الثانية ، وترتبط بها وبين بعض الظواهر اللغوية ، فالتراجيع بين الشخصيات بشبه الزادف ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكرار وتناول المؤلف في الفصل الثالث ما نسميه بالشرائح الثلاث للقصة الإطارية ، ومعالج في الفصل الرابع والخامس والسادس ، دينيات المرد القصص الدائم ، في الفصل الرابع تناول الباحثة قصة الملك هيرمان وولديه شركان وضوء الذكاء ، وفي الفصل الخامس تناول قصص الحيوان في ألف ليلة وليلة . منية إلى أنها تؤدي وظيفة التشبي ، وتناول في الفصل السادس الذي يحمل عنوان الاستعارة الخيالية ، قصة ستهاد وتقدم في الفصل السابع دراسة قصص المغاربت وبين مدى تشابها مع القصة الإطارية ، ثم توجز المؤلف ما وصلت إليه من نتائج في الفصل الأخير

وتقرر المؤلف في مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم نهائي ، بل هو إثارة هذه الظاهرة المزوقة التي تسمى بالأدب إن تحليل النص يساعدنا على فهم ما جاء ياكوبسون «أدبية الأدب» - أي هذه الخاصية التي تجعل من حديث مألوف ، وحارة ، أدبية الأدب ، خاصة ووالصحة في الوقت نفسه . ويبدو أنها - في سياق النقد البنوي - تعرض أن الأدب «رسالة مضمرة على عتقها الخاص في التعبير» على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلف يرى - على مستوى من المسويات - أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٠) ، وأن شهراد يحاكي المحاكاة (ص ٦٦) . وأن ألف ليلة وليلة ، «إما هي قصة عن عملية النص ذاتها (ص ٦٠) ، إما عمل يمر عن بربطها غريبة ، حيث لا يفلد النص الطيعة بل يحاكي النص نفسه (ص ١٥٠) ويؤكد هذا الموضوع في الدراسة التي تعرض لها ، على نحو يجعل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد يبررون لا هم هم إلا التحليل في الأدب وفي فن الرواية



فريال جيبوري غزول

عرضه :

عبد الوهاب المسيري

والقصبة التي نواجهها هنا هي ، هل النص لأدبي نعتبر عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ونعرف هذا الواقع بأي طريقة سرد ، ونعرف قوانين هذا التعبير أو هذه محاكاة بالطريقة التي شاء ) ، أم أنه تعبير دائري (وفكرة الاستداده فكرة أثرية لدى المفكرين والنقاد البيويين) يكتف حول نفسه أدبية - قصصية القصة - أو أسطورية لاساطير التي تحاول تبني شراوص في يصل إليها ؟ ولكن لم لا نقول

النص للنص - رغم سوقة الفصطوح - حتى يرتبط بين الخاص والعام - وإذا نحن قبلنا التعريف الذي يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة ، فهل نستمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل «هاطت» في كتابها مسرحية من النص الدراسي - وهل «صغى» أعجب الناس ، لتجيب سرور مسرحية عن بناء نوال الشعبي - أم أنها تعبير عن واقع يسكن يشكل النوال الشعبي مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية

الأساسية ؟ هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب ، وقد كان النقد لأدبي يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى - فهل يمكننا أن نصل الأدب من أن يتحول إلى مجرد «دبة» ؟ ومن الواضح أن المؤلف لا يلتزم كثيرا بحكاية وأدبية الأدب «هذه» فهي في دراستها العظيمة تجاوز هذه القنود المسجبة التي فرضتها على نفسها لتتأمل مع مولد وقصايا ليس لها علاقة مباشرة

بالأدب. فن حديثنا عن الخط الأساسي في بعض القصص تصفه بأنه يؤدي إلى لغة ثم روال هذه اللغة. ثم تصيف قائله إن الخط يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦). وفي حديثنا عن العلاقة بين شهر يار وشهر راد تشبهاً بجداً بين واليانج في الرزبة الصينية للكون، مما يدل على متعارضان لكنها بكل القواعد منها الآخر (ص ٤٣).

وأبداً فإنها في حديثنا عن وظيفة الفن ليله وليلة (ص ١٥١ - ١٥٣) نخرج عن إطار أدبية الأدب وتحدث عن النص الإنسانية (هذا المكيان الذي عنده كثيراً في الأعمال الأدبية البوية)، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدي إلى الكائنات (الظهور) بل إلى الكائنات (تكرار الطاقة النفسية) وتفرق المظلة أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض المواطن من خلال ألف ليله وليلة، وعلى وجه الخصوص المواطن التابعة من الفرائز المدلولة، وترسطة باهرمت، ولكنه على الرغم من التعبير عما لا يتم وتظهرها، بالمعنى الأرسطي، بل المكس صحيح، إذ إنه كلما تم الإنصاح من هذه المواطن طالبت بالفرد من الإنصاح. فالمنهج أو الفقاري يستمر طاقه في القصة، تماماً مثل شهر يار. ومن أجل أن تتوصل المظلة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تغطي تشبه أثره في الفقاري بأثر الزار والزار مشاهد إسدي - كما تقول - تشترك به النساء أنفسها. وتلبس فيه المربية ثوب العروس (وهذا يطبق على المرضى المذكور أيضاً). أما الشبهة لغير ملامتها حسب التخصصات التي تتضمنها واستعارة حلقات الزار هنا استعارة طريقة، غير مستفادة من عالم الأدب. ويبدو أن شهر يار هو المريض الذي حقه حمل الزار من أجله، ولكن شهر راد ولاشك هي الشبهة، التي تسأل أولاً عن طبيعة مرض الملك. ثم نحصى فنفس عليه عدداً لا يبالا من النقص. وهذا يؤدي تعبير الشبهة لملامتها. ولينا المظلة أيضاً إلى أن عنصر التضحية أساساً في الزار، إذ عادة ما يضحي بديك أبيض أو أسود. وهذا الجانب في الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود في ألف ليله وليلة، وهذا يذكرنا بأن شهر راد تشبهاً هي أيضاً الصحيحة.

وكل هذه الآراء لها طرفتها ودقتها، وقد نكتفئ أولاً معها، ولكنها تبين أن المظلة لا تصف على مستوى أدبية الأدب وحسب، بل تصفها لتذهب إلى عالم الأساطير، أو عالم السحر، أو عالم النص الإنسانية، لتأني بتفصيلات تنهنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة. وحركتها هذه بين عالم الأدب وعالم لغوي هي أكبر دليل - وكأننا نحتاج إلى دليل - على أن الأدب ليس مطلقاً حول نفسه، وأنه لا يماكي نفسه، بل يماكي عالم الإنسان بكل تعقده وغموضه.

ولكن من القريب أن نقف البيوي الذي يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب يوصفها وكلا مستقلاً بذاته (ص ٢٣) - كما تصف المظلة فن ليله وليلة - يصر أيضاً على أن النص الأدبي ليس هو الهدف النهائي من العملية النقدية، إذ تقول المظلة إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يحدثها المرء في صوص لغوي وفي نظم أخرى للاتصال، وتضم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية (ص ٩). وفي هذا انتقال جاد من النص في حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيراً عن مخدرات. مثل الوجدان النفسي (ص ٩٠) (دون ذكر لأي شعب) أو العقل الجمعي (ص ١٤) أو نظم الاتصال التي أنشأنا إليها وأحياناً يصبح الهدف هو محاولة فهم تركيب عملية النص (في النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبي بشكل عام. وبغض النظر عن الهدف للعلم - فإن البعد البيوي يشهد بدرجة عالية من التجريد. ويبدو أن البيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من البنية والدفعة العلمية. تحققها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - كواحد القصة - الأساطير التي يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - النباتات المتعارضة). وهي مطلقاً ليس لها وجود خارج علنا. ولذا فهي تكاد تصبح تعبيراً عن ضروريات الطولية المادية إن صح التعبير.

ويشغل البحث عن البنية في فكرة النموذج. وهو الميكانيكي التصوري للعلاقات المتبادلة في الواقع أو في جوانب منه، التي تهدف إلى إصباح هذا الواقع ولتسهيل عملية إدراكه. وفكرة النموذج فكرة أساسية في هذه الدراسة، وثمرة مباشرة لأعمالها التحليلية (ص ١٠). وقد ظهرت فكرة النموذج بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين، وبخصوصاً في العصر الحديث، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التي لا تنهي من جهة، والحس والفروض النظرية التي لا تنهي من جهة أخرى. وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقل الذي لم تجرده من التفاصيل والتجارب السابقة، أداة تحليلية مهمة، شريطة أن ينظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية، قريبة الاحتمال. وهذا الجانب الاحتمالي للنموذج الشكل هو محاولة لحل الاستغراب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة. إن النموذج هنا بعد أداة جلية، لأنه معتمد على كل من الواقع والنظرية. إنه في نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآفة (التي ترى التفاصيل المتناثرة وانباء الكلي في نفس الوقت) ليس من حجب البشر. وبسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار.

ولكن يبدو أن الفهم البيوي للنموذج أو البناء الذي يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيراً عن

لنوع التحليل الذي أنشأت إليه. إذ يتنبأ النموذج ويصبح (مثل معظم الظواهر التي تتحلل عام البيوية) ملتصقاً حول حسه، فيفرض لي شروطاً مثلاً أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إحصاءه للعلاقات العنصرية المختلفة لاستخراج علاقات (شكلية - منطقية) جديدة ممكنة. يقوم بالبحث عنها بعد ذلك في الواقع. بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج بطريقة رياضية أو طريقة مبسطة مثل + - = ويقرر بين شروطاً أن تم نموذجاً أكبر (مطلقاً؟) أو سيناريو كاملاً (بالمعنى الكمي والكيفي) يتحقق بشكل جزئي في جميع الخصائص. حتى إنه عبر ذات مرة عن رغبته في أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذي تم عن طريقه التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة للعلماء ثم تم اكتشافها فيما بعد). هذا الجدول يصر كل عادات البشر. حقيقة كاتب أو خيالية موجودة أو ممكنة. وتستصبح مهمتها بعد ذلك أن تراصد الخصائص لمرى أي نوع من أنواع السلوك (معرف عن مقدما من عيوبنا الصربية) يشاء هذا المنهج أو ذلك. وبهذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنساني ممكناً.

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء في القرن التاسع عشر. وهو حلم متنسق مع الرعة البيكانيكية في الخصائص الصناعية. وبخصوصاً الراسمالية. ولكننا لحسن الحظ - بدفناً نكتشف أن الحلم إن هو إلا دكاوس. وأنه خلاوة على ذلك مستحيل التتحقق ولذا فكرة النموذج اكتسبت البعد الاحتمالي الذي تحدثنا عنه ونقول النموذج من المثل لأجل والدية إلى مجرد الإطار والوسيلة.

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن المجتمع التقني، أو المجتمع القليل، فإنهم يستعملون المدة تلو الأخرى، ويؤكدون أنهم يدرسون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة المضمرات التي سادت لفكرة البنية البسيطة التي سادت العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر، والتي انحسرت من العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماركس وسير، ثم بسدت - وهذا هو المدعى - تنحصر عن العلوم الطبيعية دأماً، فالمحدث هناك الآن هي عدم التحديد وعن التعريفات الإجرائية. وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعة فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توتراً. تفصيلات الواقع (الاجتماعي أو التاريخي أو الطبيعي) أكثر حضورها للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبي، بل إننا في تعاملنا مع العمل الأدبي لا نحاول أن نعرف القانون العام الذي يحكم العمل، بل ندرس الكيفية التي تم بها خرق هذا القانون ومخالفته. فنجد العمل هو ما يمتنا، لأننا إن لم ندرس هذا التمرد فإن حدود التحليل للمعنى الذي



ينتمى إليه مستطعم ويصبح علم لاجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضاً فإننا في الدراسات الأدبية نبحث الظاهر والباطن ، فالباطن وحده مجرد ولا لون له ، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشروعة ، مثلاً أن الظاهر وحده ضائع ، وأن الاتصالات المخصوصة وحدها مصطنعة .

وإن كان نبي خترووس يوضح الأساطير بقوله مصنفه ، ومما جدده الرابعية ، فإن النقد الأدبي ليس يقوم بعمله بمثل ما كان حين يتناول الأعمال الأدبية ، إذ يقوم الناقد بنسبى بعملية تبسيط النص لأدنى . ويستبعد الاتصالات المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمنى الفلسفي) وبما لا شك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط . ولكن لا يعمل بهذا أن يبسط الواقع إلى أن يصل إلى المبادئ المعيشية التي لا تتغير . لأننا بذلك نكون قد أضدنا النص الحياة والمخصوصية . ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديث شريفي عن علاقة الإنسان بالخبرون (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة في هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار» . فلا هي أطعمتها وسقته إذ هي حبستها ولا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض» . أما الحديث الثالث فهو : قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «يما رجل يمشي فاشتد عليه العطش فنزل بئرا فشرب منها ثم خرج . فإدا هو بكلب يمشي يأكل التمر من العطش . فقال : لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ بى . فإلأخذه ثم أمسكه بفيه . فإلى الكلب : فشكر الله له . ففرقه له قالوا : يا رسول الله . وإي لنا في اليائم أجراً ؟ فقال : في كل ذات كبد رطبة أجر» (بني كل من من المحروان والظفر ونحوهما) .

- بر حاولنا تطبيق النموذج البيوي الذي يتناول جريد نية الكاتبة وحسب فإننا نصل إلى الجدول التالي :
- بمسرة - قسط - جوع - ريسادة
  - خروج - موت - جهنم
  - حل - كلب - عنصر - سيب
  - حياء - حنة
  - إنسان - خبرون - غيباب - فعل - نتيجة
  - مادية - نتيجة روحية
  - لاعل - مفعول - فعل - نتيجة
  - سب - نتيجة

ويمكن الحديث عن التصارصات التالية بين الحديث الشريف الأول والثاني (ونصل هذا مع أصل وطالاني أسبانيا لطرفة هذا التدريب وحده) . أو عن بية الفعل والفعل (أو ربما المصاف والمصاف إليه أو الكتابة . على أساس أن علاقه السب بأسبجه علاقه مجرد) . وهذه نتائج طرعت بل وأهميها . ونكسب لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أرد لكنت كمن لعب لعبة مدعته

(وأكون مثل ميت بن صمان الذي لا يحلل ولا يستوعب) . ولكن النموذج البيوي يحرص على هذا على المحلل . خصوصاً إذا تبينا وجهة النظر البيوية لقائه بأن اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان . وأن الذات الإنسانية (الواقعية) إن هي إلا جزء من بناء شامخ يتحرك من حلاله . وما الذات سوى مجرد حامل تركز عليه البية أو البيات<sup>(١)</sup> (يتبأ فوكوه) باحصاء ظاهره الإنسان كليه لأنها ظاهرة غير ذات مان . بل إنها نوع من أنواع التصدع في النسق الكوني الطبيعي وهو بها هم مدبر لأنه يدع عن الواقع الإنسان التاريخي ويتحدث التوضيح عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية طاعة<sup>(٢)</sup> . كله مبي للسهول إن أردنا استخدام مصطلح بيوي .

وحينما يتكلم النموذج مستقلاً عن الذات الواقعة فإنه يصرح علينا الاستة التي يريدنا هو لا الاستة التي ورد أن طرحها عن على أنفسنا وعلى غيرها وعيه ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفيين السابقين . ومعتنا عن أنفسنا النموذج . لسألتنا برصنا مسلمين علاقة المسلم بالصيعة وبالكوك ؟ ولسألتنا برصنا نقادا أدبيين . لم المرأة والقطعة بالرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السفيا والجنة والفروع وجههم ؟ . بل لنظرنا إلى قصة الحديثين الشريفيين لتكنيل الصورة . فالحديث عن المرأة يتصل بإمكانية إطلاق صواح المرأة كمن ترحى في خشاش الأرض . فعل الرخم من أن الحديث في بيته المردة يسبي في جهنم فإنه قد عصى يسبي في جهنم المطلق والحديث عن الرجل والكلب يسبي إلى الجنة من ناحية البية . ولكنه في النص النعمي ينسبي بجماعة المسلمين إلى سؤال الرسول في دشة . لعلمهم بإنسانية الإسلام المتطرفة . ما إذا كان لنا في اليائم أجر . فتأنيهم كلمات الرسول جامعة عظيمة والحديث الأول قصص . أما الحديث الثاني فيبدأ بشكل قصص ولكن عناصر الدراما تتسلل لولا داخل القصة ثم يسبي بشكل درامي مباشر في المحلور بين المسلمين والرسول .

كل هذه العناصر العامة التقنية والأعلاقية جعلها النموذج البيوي . وقدما قال بلونرخ : حيناً نطأ فتنسج نكل النساء جيبلات . وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل . وللسألة تتوقف على المستوى الذي يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء . فنزل بلونرخ حق في بعض الوقت محسب ، وفي بية الأوقات تصبح التمزج مهمة ، بل وفي غاية الأهمية . وحينما كان الملك على فراش الموت ، في قصة أناتول فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يخصص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، فحصل هذا شاكرنا يعطائه للبدا البيوي للكاس في تجارب الإنسان والإنسانية . لقد ولعوا ثم تعجزوا ثم ماتوا . وقد صدق كبير العلماء ولا شك . بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجدول البيوي الرحية

- ولادة - علق - موت
- ثم هم للعداب والموت في اصطلاح واحد

«سالب» : والولادة ومرها بموجب ، فتصبح البية الأساسية كما يلي : + -

تصبح البية إن هي الصب ولكن كبير العلماء يعرف . ونحن أيضا يعرف . به حبي يكون الملك على فراش الموت فليس هناك مع من الوقت . ويصبح المكلمات اقرب إلى انصبت منه إلى اللغة والكلام . إذ مد فعل تمام المظن أمام حد الشيء الذي يأتي للتعير وإنشاء . ثبت لتعصبل بل ونحن نتجهد عن كل شيء . ونصل إلى الحد الذي الذي لا خلاف عليه . ولكن بين ولادة والموت مشوار طويل وعذابات مشروعة وأحراج لا حصر لها ولا حد

في كثير من الأحيان يحرص النموذج البيوي على المؤلفته فنه ونسفته فتحاول أن تصل إلى البيات المبردة للأعمال الأدبية ، فترى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام

- الرحيل - الصيد - العودة
- ونعتقد مقارنة بين رحلة سندباد والفصص الشعبي على النحو التالي :
- رحلة سندباد - فلنداد
- للغوازن + توارن + فقدان للغوازن .
- الشصبة النعبية - توازن + فقدان للغوازن + توارن

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصص الاساسي الذي استخلصه من القصة الإطارية لألف ليلة وليلة . وهي هم كثيرا بطصايا مثل علاقة القصة بالعاصر والفصص بالقصة عن حديثها عن السندباد فنقول إن خصوصيته تنبع من امترج لعاصر يصل القصة . وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة . فبنيته خياله والقصة لتداول مواقفها (ص ١١١) . وتؤكد في مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث في القصة . فاردواجيته داخلية . والنور الخفي يس بين الإنسان والظلمة أو الفرد والضمع . بل هو في الوحد المشرقة (ص ١١٤)

ومن الواضح أنها هنا تدبر ظهرها لكلية المصومس القصبة . وتفتح بالبحث عن مبررات . وأقول مبررات<sup>(٣)</sup> لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل في النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكنها من طريقها حسب القصص . واستخلاص البناء الكاس يساعد ولا شك على هذه العملية ، لأننا لوصلنا على مستوى المصومس أو الشخصيات أو البناء الظاهر لعلنا في ماضيها ، ولكن عملية التصيف في المصوم الطبيعي غيرها في الأدب ؛ فتصيف العمل الأدبي عملية معقدة لابد أن ترجم نفسها إلى عمل نقدي يبر النص نفسه .

ولعل المؤلف لو غصت من عصبه النموذج البيوي لربما اكتشفت أن قصة سندباد هي جد صراع بين

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها تسمح إلى هذا هي صها حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المتوح والأرض الرسحة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرح على النص الأسئلة التي تبتأ نحن بوصفها عربا يعيش في القرن العشرين ، ولا بأس من أن يجيب أيضا عن الأسئلة التي يطرحها النص علينا كقصة قصصية عمدة مغلقة . تبدأ بحكاية البحار ثلثي بالسندباد ، بسندباد آخر ، هو السندباد الخيال ، يشكر من وصفه المصنف :

وأصبحت في تعب رائد  
وأمرى عجيب وقد راد حمل  
وعبري سميد بلا شفرة

وماحمل الدهر يوما كحمل

ثم يدهوه السندباد البحري إلى منزله ويقول له : « إلى ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت في الزمن الأون من التعب والنصب » . ومعنى هذا أنه يحاول تبديد حرارة الصراع الطبقي للصداقة . ثم يقص عليه قصة السموات السبع ، فالصراع الطبقي موجود في القصة حتى وإن لم يتضح تحت أي هيئة قصصية معروفة لدينا

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فبطالما في الحكاية المطامسة : « وعند تلك السالية شيخ جائس مبيح ، وذلك الشيخ مؤثر يذوق من ورق الأشجار » . وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه . وجها بحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل ، ثم يستبد سندباد الذي يكتشف أن رجل المعجور مثل جلد الطاموس في السواد والحشونة . إلى شيخ البحر (ويقال عن نسبة رغبة تجمع بين عنصرين متنافسين كل التناقض ) . هي ما يبدو . عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكاملة ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يبرمه إلا عن طريق صلصال واسع . وحدث حين حول حصرا من عناصر الطبيعة (شجرة الصب) إلى شاح حصاري (الحمر) . ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضا ، فالصب يتصل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن . أي أنه فعل دياكروني

ومن المدهش حقا أن الدكتور فريال غزول - وهي صاحبة وجدان سياسي ثوري - تسقط هذه العناصر من اعتبارها في قراءتها لقصة السندباد ، ولكن النموذج المنهوه الصيغة هو المنقول هو هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (في أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا) كثير من مواطني الشبه بين القصة البيوية من جهة والمجتمعات العربية من جهة أخرى فاببيوية لغة مكتوبة بداتها ، خالية من الأهداف ومعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية في الجامعات

العربية . قد أصبحت هي كذلك شعرة حفرة مستقلة لا يمكن للطلاب أن يسهم فيها ، إذ إن كل شيء قد تم تقريره<sup>١١</sup> . وليس السبب بصعب إقحام الصراع الطبقي والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليل له لغته المستقلة مداه ، كما أنه يتم أساسا بعنواني القصص وبأدبية الأدب

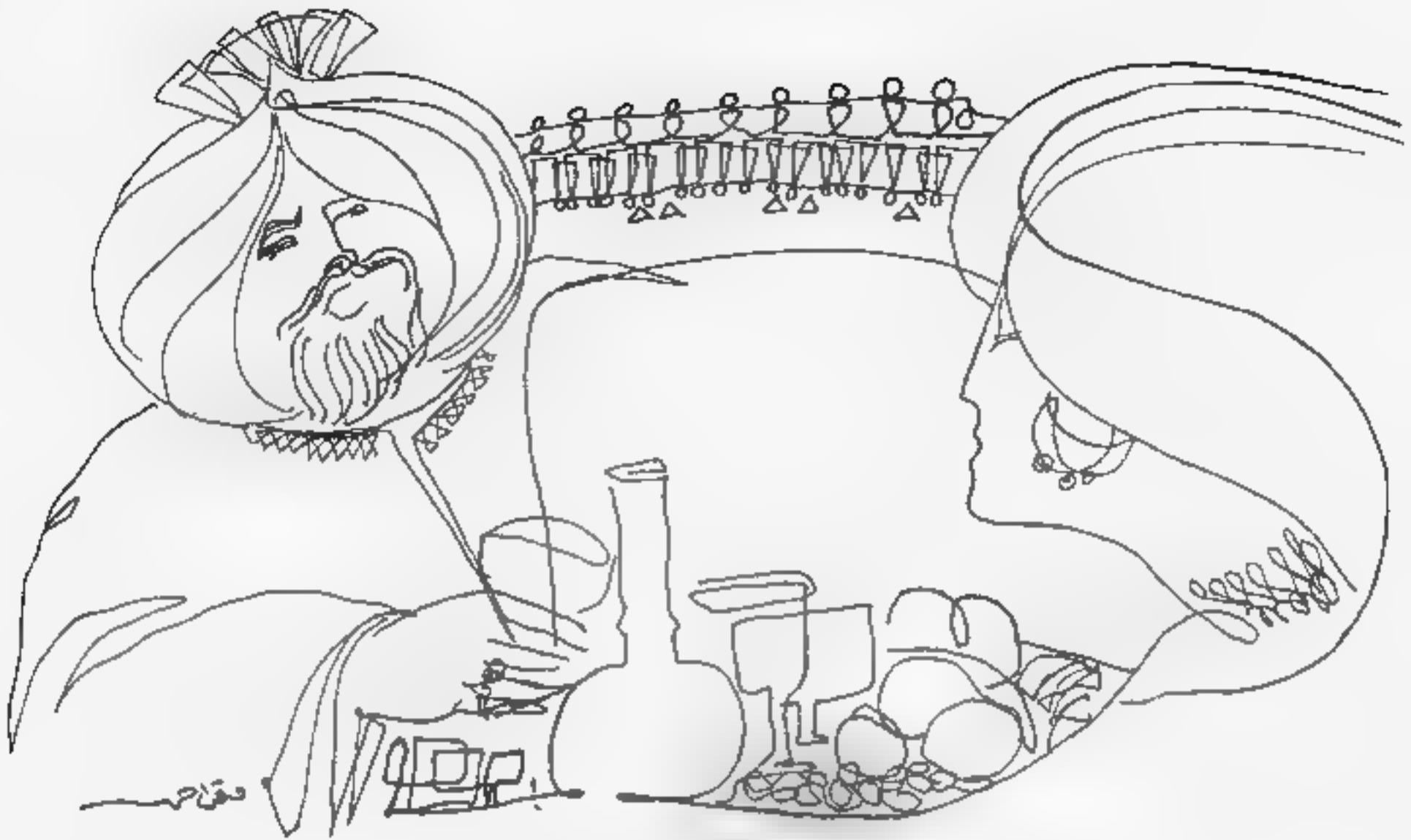
ولكن مع هذا جانب المؤلفة تنصيب القصة الإطارية في ألف ليلة وليلة . سمعها مبيجا بتخلص من التربة البحرية البيوية الحادة . في الفصل الرابع تناول قصة عمر النعمان . التي ترى المؤلفة أنها تنتمي إلى النوع الأدبي المسمى « بالسيرة » . وتخلص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة . فتري أن بطل هذا النوع الأدبي عادة ما يكون رجلا له هدف يحاول تحقيقه . على الرغم من كل الصعوبات والعقبات . وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة . وإن كانت الجماعة لا تعرف قدراته في البداية . وتنطبق هذه الملاحظات على عمر النعمان . في حين نعت بطل ألف ليلة وليلة على طرف القبض بها . فهي ليس رجلا بل أنثى . وهي تثبت راعيا لا في ساحه القتال بل في مخدعها وإذا كان عقل السيرة يشهد من العالم بأسره ميدانا لسلطة إلهيا تتصل إجابية على السرير . سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات . وهي لا تأتي بأعمال بطولية عظيمة بل بقصص قصصا رائعة كثيرة (نصير الدكتور فريال غزول بدرجه عالية من روح الدعاية . الأمر الذي جعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) . وتري المؤلفة أيضا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التي تقطع الخط القصص الرئيسي - عمل عضوي متناسق . يتطور على شكل خمد مستمر . أما ألف ليلة وليلة فتتخذ هذا النمط . ولذا منكلها داتري . ومن كل هذا يستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هي «سيرة مضادة»

وجها تتصل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد فأيا تبج مبيجا مثلا ، فتأريها بقصة (وشخصية) حتى ين يظنك ، سندباد لا يفسر ، في حين يفسر حتى ين يظنك ويتطور ، وسندباد يدهش لما يرى ويتفعل به ، أما حتى ين يظنك فيمثل ويستوعب (ويتم من خلال التحليل والاستيعاب) . وتصيها للقصة يتم من ذكاء شديد ، ولكن بما له دلالة أنها لم تحاول في هذه المرة أن تصل إلى المبكل المعظم الجيب ، بل تعاملت مع النص الأدبي من منظور النوع الأدبي (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبي التقليدي) فالجهد التصيقي هنا لم يلق في سماء المطلق القلبية ، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (المسمى والمعين) ، كما ظلت في إطار التراث ، تستخدم مصطلحاته أي إنها تعاملت مع النص من منظور خصوصية لغوية ولغصائية

وتذكر المؤلفة في كتابها أنها تستخدم نموذجيا طوبولوجيا (سبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكبية ، وهي فرع من الرياضيات يعنى بدراسة

مواقع الشئ بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) . كما تقر أنها ترفض المادج العنصرية أو الغنصية (ص ٢٦) . وفي مكان آخر تتحدث عن النموذج الفصلي على أنه مستق من الطوبولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرصى إلى نموذج «اللغة» ، وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات البيوية . وقد بدأ سوسر هذا الاتجاه حينما شبه سق اللغة بلغة الشطرنج ، وبأن ذكر استمداره السق بوصفه يعب في كتابات بيو شروس وعوكوه يعب وهي في محال دفاعها عن مبيجا نصه بأنه يفسر بلغة غصية على الإحلال (ص ٢٤) . وعلى الرغم من تنوع هذه المادج الظاهري فأيا نسم كلها بأيا مصورها من المصراع مصفاة من الزمان والتاريخ والحد . وباب مكتفية بداهة . وهذا تعبير عن نفس الرغبة في التجريد . ويبدو أن احتاربت النص الذي تتعامل معه بحيث لا يمكن بدونه . حيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أي مرحلة نأحيه ككتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ مرة ثالثة أنه د يكار الزمان له جديديه خاصة لدى المؤلفة فالرحلات البحرية . مثل رحلة سندباد بوصفها مأيا وسيلة غير ن حية للتعبير (ص ١٠٩) . أي وسيلة لا ترتبط بمرحلة تاريخية محددة

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد نصينه من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال مبيج معزولة - مثلا - دون معرفة المجتمع المصري؟ (ص ٢٨) . لإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو أن المحدث كان من البنية المبردة . ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الطواب سبكون بالنسبة إن دراسة «أصول» العمل مسألة نقدية مهمة . وليست مجرد مسج حقيق يشبه المشترون وهواة جمع الأنثيكات . فالسؤال هنا إذا كانت ألف ليلة وليلة كتبت في القرية ثم في المدينة ، في الهند أم في بلاد العرب ، هو من الأسئلة التي يمكن أن تعد أسئلة منهجية ونكبا مع هذا أساسية لفهم النص حتى وإن لم تكن كتابا وهي منهجية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكي نطرح عليه الأسئلة الأدبية احاصه . لا غير هذه الأسئلة المنهجية . إذ كيف يمكن أن نفهم بده بداهة : شخصيته دون الخروج من نص ٢ بل . بعض الأسئلة المنهجية يصبح استه عديه ل كثير من الحالات . فحيثما جسر الدكتور شكوي هذه قصة جودو بن عمر<sup>١٢</sup> في ضوء عقده أوديب . فإنه يصرح مسئلة منهجية ولكن بإحسانا أدبية . إذ إن بناء القصة ذاته وشخصيتها تصبح لنا وبكسب معنى ومغزويه من خلال الإجابة . وبصرف بداهة مثلا . فهل فابوس هو مجرد حب نسفده معروف في حبه وهل يمكن تصفه بيوييا على أنه عكس مداب الشفرة . بوصفه «الادب المسع» بداهة



التصنيفات الحديثة التي تقدمها - بعد يزيد من عمق  
أهميتها ومن إسهامها ومن جدورها النظرية  
والأصولية

وقد ذكرت مؤلفة في مقدمتها أن اللغة المدرجة  
أو للتصنيفات التي مستخدمها في وصف النص  
مستقاة من علم النحو والبلاغة ، وأن النموذج  
النحوي والبلاغي هو النموذج التحليلي الذي تبنته .  
وهي بهذا تتبع إحدى مقولات المدرسة التي تنظر إلى  
كسل مؤسسات المجتمع (حالات  
القرينة - الأساطير - الظواهر المع) على أنها لغات  
مختلفة ظاهرياً ولكنها - بعد التحليل - يتضح أن لها  
عصا البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض  
تشبه علاقة العناصر النحوية المختلفة بعضها ببعض  
الآخر . على علاقات القرينة - على سبيل المثال  
يكون الأفراد مثل كلمات المعجم ، وعلاقات التباديل  
مثل قواعد النحو . وتسمي علاقات القرينة والأساطير  
بالتناقضات المتعارضة<sup>(١)</sup> (وهذه هي السمة الأساسية  
لبنية اللغة) . ويبدو أن النموذج النحوي قد استلهم  
البيروني ، لأن علم اللغة - كما نقى - قد حصى  
الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية ، ولأن  
النموذج النحوي يقرب إلى حد كبير من الرواية البيرونية  
للبناء على أنه كل متكامل متكف بنفسه (يرى  
مؤكده أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ،  
فالذات قد تسيئت في انشطار اللغة ، وهي مستعيدة

العنصر التاريخي - الزمن كليا - فهي في حديثها عن  
«الغريب» في الرواية إنما تتحدث عن كلمات  
وتحدثات تتحدد غرابيتها بمقابلتها بما هو مألوف ،  
ولكنها تستمد غرابيتها أيضا من ندرة استخدامها ،  
ومن تقدمها . كما أنها أحيانا تنحرف إلى عناصر  
وصية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى المحترمين العرب  
في المصور الوسطى العربية ، وهي الفترة التاريخية التي  
كتبت فيها ألف ليلة وليلة . وتبين المؤلفة أن المحترمين  
العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوصى  
بحدد الرحلات التي قام بها المستبد بأنه سفر إلى كل  
أجزاء العالم (ص ١١٤) . وتصيغها للقصة الإطارية  
على أنها مسيرة مضادة ، هو مصيغ ينطوي على  
عنصر رمزي غير مباشر . لأن الاصطلاح بمصر مرة  
تاريخية ظهرت فيها السيرة - هناك تطور رمزي  
(واضح) - مصر - أدى إلى ظهور السيرة المقصودة  
بوصفها رد على (السيرة المضادة تنسب إلى التراث  
الشعبي - الذي حلت جلوده الطبعه من التراث  
الكلاسيكي)

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هي الاستثناء ،  
إذ إن الدراسة التي بين أيدينا تنحرف أساساً إلى إنكار  
الزمان ولو أن الكتابة التفتت إلى نصية الأصول  
التاريخية والحظية الاجتماعية لاستطاعت أن تعنى  
بمبدأ جديد على النتائج التي توصلت إليها ، وعلى

الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون  
يطلق عليها لأن اصطلاح «بورجوازية» - أي رؤية  
لإنسان بوصفه كياناً مبريأً مشتركاً - يرمي الطبيعة  
والتاريخ إلى أن يرمي ذاته معها ويفقد حدودها  
إذ إدراك الجذور الاجتماعية هذه الشخصية سيمس  
من هويتها . ويمكن من هذه النقطة أن يصل إلى  
رؤية عامة (لا رسمية) للشرق - إن اللا ومن والشكون  
لأهمي لها بدون الزمن والحركة

وإذا «انصنا إلى اللغة ذاتها فإننا نكتشف في أصل  
الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لا توجد في إطار  
علائقها بالكلمات الأخرى (علاقات التفاعل)  
وحسب . كما يحرص النموذج البوسنيري - بل إنها  
توجد خارجة أيضا . فكلمة «سكر» مرتبطة في  
الوجدان العربي بمحطه امرئ القيس . ولذا حينما  
تستخدم حتى في نص حديث إنها تحفظ إلى بقاها  
من أصلها الحاصل . وفي اللغة الإنجليزية نجد أن  
الكلمات ذات الأصل اليوناني تختلف في دلالتها  
الماضية من الكلمات ذات الأصل الرومانسي<sup>(٢)</sup>

والخلاف هنا لا يرجع إلى النسق النحوي بل إلى النمط  
التاريخي (بل والظرف) للكلمة . وينطبق نفس  
القانون على التراكيب النحوية ذاتها

ولحسن حظ الدراسة والقرء أن المؤلفة لم تهمل

وحدثنا باختصار هذه الدات (١٨)

وتبنى النموذج اللغوي البلاغي هو أيضا تعبير عن الرغبة البسيطة في الوصول إلى أعلى درجات البقية ، وعلى الرغبة في التخلص من الزمان . كما هو معروف يعرف مومبر بين اللغة والكلام ، فاللغة هي النسق اللغوي العام ، أما الكلام فهو إحدى تحقيقاته في حديث سبأ ، وما بهم العالم اللغوي هو اللغة (أي النسق العام اللغوي المبكروفي) وليس الكلام (الذي يتحقق عبر الزمان بشكل دياكروني) . والدراسة التي بين أيدينا ، بأهميتها بقوانين السرد ، وعلاقة القاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بنوية - إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوي ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئي للنسق الكلي . ولتكتنا في دراستنا للأعمال الأدبية نتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، وسنتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هي مادة الأدب ، مثلا أن الأثران هي مادة الرسم . ولتكتنا لا يمكننا بأية حال أن نساوي بين اللغة والأدب . نو بين الأثران والرسم ، فالعمل الأدبي يمثل في عدة سياقات . وما السياق اللغوي سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوي قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل نبى المؤلف للنموذج اللغوي / البلاغي هو المشول من وصفها لتجارب الاستعداد أو ما يعود به من أسفاره على أنه سلسلة من التجارب البلاغية (بالبلاغة والغريب والجاز الطريف (ص ١١٥) ) . ثم نحاول المؤلف أن تدلل على مقولتنا هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ١١٦ - ١٢٢) ، قصة طرح (هذا الطائر لخرال الضخم) هو مثلها على البلاغة . أما أنواع الطيور الغريبة التي يصورها (صحة لها وجه بومة) فهي أمثلة ذاك الغريب . ثم تناول والجاز الطريف ، الذي يسم بأن طوله يمدان كل البعد الواحد سببا عن الآخر (تشبيه الرجل بالتمسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول للزج بينها . وهذا القرب من الجاز يمتاز بالقرابة والجملة وشئ من الخدعة الفنية والاختلاف والإبداع (١٩) . وتشير المؤلف إلى أن هناك مثلين هذا النوع من الجاز في قصة سندباد ، أحدهما يتحقق في العمل القسري (حيث يستمد شيخ البحر السندباد) والثاني يقتل في الحضارة المفروضة قسرا (حيث يكشف سندباد في إحدى رحلاته أنه سجين حيا مع زوجته التي ماتت) .

ونقوم المؤلف بالبحث في النص (الذي عرضنا له من قبل على غير سريخ) عن التناقضات المتعارضة ، ومن تمائل القصص والصور البلاغية ، فكلوى حتى النص بل رؤيتها له لتضعها في إطار لا يتبع لا للنص ولا للرؤية ، فليس مما يبعد كثيرا معرفة أن طائر الخرح

الضخم مثل من أمثلة الغريب ، وربما كان من نصيب لو دخلت المؤلف هذا الطائر بالتصور الأدبي (وعبر الأدبي) العربي للظواهر الطارقة ، كما أنى لم أصبح حتى الآن في رؤية العلاقة بين قصة سندباد وشبح البحر ، والجاز الطريف . إن والعمل القسري ، والمضارة المفروضة قسرا ، هما محاولة لشد وثاق الاستعداد بهذا المصطلح

وقد يفيد النموذج اللغوي / البلاغي في مجال دراسة الأساطير والمحاكاة الشعبية ، ولتكتنا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلف في حديثنا عن قصة التاجر والعربيت تتحدث عن الموضوع المذلل (٢٠) (الموت) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البنتيجة فوجودها . وقد يكون أصل بية التبادل ، في نهاية الأمر - على حد التعبير الفارسي - لغويا فو فلكلوريا . ولتكتنا لنا في نهاية الأمر . وقد يكون من المستحسن أن نلهم مشكلة شلوله على أنه لم يهتم أنواع التبادل المختلفة (الإيجابية والاقتصادية) . ولذا انتقلت الأمر عليه . ولم نحقق بية المسرحية إلى نوع والمصطلح التبادل . فليس فكرة التبادل بشكل مجرد ولا تخط الأمر علينا أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمصطلح التسمي المناسب ودرجة التجريد اللامنة

إن المؤلف في تناولها قصة السندباد لم تلق على النص كثيرا من الأمثلة . فلو حاولنا تصور بناء القصة (ربما على أمل الوصول إلى بناء العمل البشري) لم تنفتح إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبيات العربية الكاسية . على التكرار في ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بنحو اللغة (أي لغة) . ثم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هي نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للفناء على الزمان) ؟ وعلى غمة تماثل بين هذا العمل وبية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوبية أدبية . بل أطالب بأن أخرج على النص الأمثلة التي سبى وفي نهاية الأمر لا يمكننا أن نحصل إلى المبررات والمصنفات دون أن نهم المبررات . ولا يمكن أن نهم العمل البشري دون أن نهم عقلنا

وبما له دلالة أن الحديث البيوي من اللغة لا يعرف بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان غمة تماثل بين الأبيات ، أليس من المتوقع - حسب هذا المنطلق - أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟ ومع هذا المؤلف في كثير من الأحيان لا يتبع بالنموذج اللغوي البلاغي الذي عرض علينا حدوده .

وهي في دراستها تقصص سندباد تعقد المقابلة التي أشرك إليها بينه وبين من يقظان . ولا يمكن الربط بين هذه المقابلة وبين أي شئ في علم اللغة . وهي حتى تشبه قصة سندباد وخلفها بحداث التحليل المصغر (على عكس قصة شهر د التي تشبه الاحتفالات الشعبية التي تهدف إلى حبيب الشفاء عن طريق البحر) فإنها تقوم ك عام به الدكتور شكرى عياد في دراسته . أن يترك النص ليعبه . وأن يجابه ليعبه

ولعل التزامها بالنموذج اللغوي هو الذي يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشجرة» . وحسب التصور البيوي يترجم كل مجتمع تجربته إلى شجرات متائلة . ويمكن الوصول إلى شجرة من خلال معرفة شجرة أخرى .

ولكن على الرغم من أن المؤلف تستخدم هذا المصطلح في الفصل الثالث فإنها لا تضع كلفة له أو لتصوره الفيلسوف ، وتقدم قراءة نقدية مختارة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل ببحث المؤلف البيوي عما تسميه بالمت Matriosc (الذي تشبه بيت القصيدة) ، وهو الوحدة التي يبنى حوها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيدة ويناه على النحو التالي :

المخرج المتعلق - والحديث الذي يؤدي إلى الخلاص .

وهذا المقياس الجوهري يمر من نفسه من خلال ثلاث شجرات . أما الأولى فهي الشجرة الخشبية (وهي أهم الشجرات - كما ترى المؤلف) . وتضم هذه الشجرة مجموعة الصور والأحداث التي لها علاقة بالهال الخشبي في شكله الانحياطي والطبيعي . وجملة علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشجرة . أهمها مثلث الزوجية (الحائنة) والمطيق (شهر يار وروجه والحمد الأسود الذي يضاعفها) .

وعلاقة الزوجية والعشيق في القصة علاقة حتمية لحطم الزواج والزوجية والعشيق ، بل لحطم شخصيات أخرى لاعلاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق . أما الثلث الآخر فهو الزوج والزوجية (المفضلة) شهراد والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجية المفضلة علاقة خصية

لما الشجرة الثانية هي الشجرة البلاغية ، وهي الاستخدام للمعلم للسرد . والإشارة إلى اللغة في القصة . وشهراد تنفذ حياها عن طريق القصص . ولما أسرد القصص إذن أنا موجود (٢١) ويكتب لشهراد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . نقص على الملك القصص التي تسري عنه . ثم تربط





# عرض الدوريات الأجنبية

## الدوريات الإنجليزية

### الرواية والتاريخ

□ فريال جبوري غزول

«ليس منها مني حدثت ولا أين . ربما كانت حلاً أو كابوساً»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

خليفة تاريخ زماننا (ص ٤٤)

لقد ظهرت روايات جديدة في الأدب العربي المعاصر تجمع بين عنصرى النص والتاريخ . أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الرواية» ، والتاريخية . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالاً طليعة مختلفة في السجيات . نذكر منها «الزمن بركات» لحياك البستاني و«حدث في مصر الآن» ليوסף القعيد . وه مجموعة شهادات ووثائق خليفة تاريخ زماننا ، لصلاح عيسى . والمفهوم المشترك بين هذه الروايات هو التفاعل الحيوي بين النص الروائي والنص التاريخي . وما قاله محمود أمين العالم عن الزمنى بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة - التاريخ» . ولأن هذا لم يعرض هذه الظاهرة شارحاً أو محللاً . إلا ما ندر . فقد رأينا أن تراجع كيف تتوس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية في الدوريات الأجنبية . وعنهم المعادل العربي لها . وقد اخترنا مقالين أحدهما يعالج العنصر القصصى في السرد التاريخي وأخرى تعالج العنصر التاريخي في السرد الروائي

كوباً تبعاً عن وهم التسلسل والتتابع . وكأن التتابع غير وارد أصلاً في تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل طليعتها . وهذه نقطة تدعو إلى التأمل .

هل التسلسل القصصى شرط وحي يربط بين ما هو مبني ومنفرد ؟ وإن كان نحن وها يشكل الأحداث ويتفق عليها طليعاً فنياً فما دور هذا الوهم القصى في الخلق ؟ وما موقعه من الإيديولوجية السائدة ؟

هذه التساؤلات لم تخرج مباشرة ولكنها كانت في الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلد ج . فت . ميشيل بجمع المقالات التي قدمت في الندوة بعد أن راجعها أصحاب . آجين في لاعتبار الاعتبارات التي صاحبت الندوة . والتساؤلات التي طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء أمثركين في العدد لوجدنا فيه من المفكرين من عتصفت المصون المعرفية . غير مقتصرة على أهل الأدب وعقاده . وهذا يشير إلى أن تيار التخصص لعلل حل ذاته قد انحصر ليصبح المجال للقاء بين التخصصات المختلفة interdisciplinary . وقد قامت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

وينطلق هذا العدد في ندوة رائدة أقيمت في جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالي : القصة : وهم التسلسل

#### Narrative: The Illusion of Sequence

وما لا شك فيه أن التسلسل القصى هو لب النص وجوهره . فلا يمكن أن تصور قصة بلا تسلسل تعاقبي . فالخيط السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكماً . ومع هذا فقد طلع كتاب روايات تارث على مبدأ التسلسل التعاقبي وحيت بالرواية - ضد anti-novel أو القصة - ضد anti-narrative وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم إعطائها وثوقاً على مواضعها . ونحوها إلى الرواية - ضد . أو القصة - ضد . رابطتين بين هذه التحولات القبية والتغيرات في المجتمع الأوربي . ومنحدمين سيجيات مستغلة من سوسيولوجية الأدب . والحقيقة أن موضوع الندوة يشير إلى مفهوم يتشكل في واقع القصة : فهو يقدمها على أساس

أما المقالة الأولى فقد بشرت في مجلة فصلية اسمها البحث القصى Critical Inquiry . وذلك في عددها الأول من المجلد السابع . الصادر في عريف ١٩٨٠ . وعنوان العدد : «حول القصة On Narrative» . وقد أعيد نشر هذا العدد ككتاب في عريف ١٩٨١ كما يحدث أحياناً عندما يقابل عدد خاص من دورية بجراح سابق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد يلقى ضوءاً على دلالة الترحيب به في الأوساط النقدية . ويحدد بنا قبل أن نغرق إلى محتره أن يوضح بشكل أدق عروبه . فهو ليس عن الرواية بل عن الرواية . لمصطلح القصة narrative مرتبط بالسرد القصصى عروماً . على خلاف تصويرية مصطلح الظاهرة أو الرواية . لها بتلال بوعين أديير بشأ في ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهي ظاهرة عية لغوية تتمثل في كلى أنحاء العالم . وفي كلى الأزمان . والمراد منها ليس جساً أدبياً إقليسياً . بل بنية القصى نفسها . بما في ذلك من حبكة وتسلسل

Genette بين نوعين من الاحداث - حدث الواقع من جهة وحدث التخيل أو الرعية من جهة ثانية. ويصف وايت أن تقديم حديث الواقع في قالب حديث الرعية هو محاولة لترويضه وتثقيبه من القارئ، أي أن يضعه القارئ في القصة على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً في تصور هذا الواقع وتقبله. إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً. إن تواجد أشكال لترويض قصص الواقع التاريخي بدون الاستعانة بالقالب القصصي تشير إلى أن هذه الأشكال للكتابة كانت أنسب وربما أصح من القوالب المعاصرة في بيئتها الثقافية.

ويرجع وايت إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع وأنشأته في التراث الأوربي وهي:

١ - المحولات *Annales*

٢ - الأخبار *Chronicles*

٣ - التاريخ *History*

وعن تقدم ترجمات قديمة وإن كانت لا تفي بشكل كامل بالأصل الأجنبي، فاستعمال التاريخ في الشقة الثالثة هو استعمال ضيق للكلمة، وهي السرد بشكل قصص للأحداث، في حين ترتبط المحولات والأخبار (كرونيكل) بالثقافة الزمنية. وهذا قد لا يبدو واضحاً في المصطلحات العربية المناظرة، إلا أنه ولدت في أصل الكلمات الإنجليزية. على غنى عن جدورها لوجدنا المحولات *annales* مشتقة من الأصل اللاتيني *annalis* وهو جمع للظرف *annalis* ومعناه «سوية». من ثم كانت ترجمته لمحويات أما الأخبار *Chronicles* فالأصل يرجع إلى اليونانية *Chronika* وهي صيغة الجمع لكلمة *Chronikos* التي تعني «سوية» وهي مأخوذة من كلمة *Chronos* وهو العملاق الميثولوجي الذي مثل الزمن وقد نزل عليه من دوس ورمى بما سبق أن المصطلحين الأوربيين مشتقان من فكرة الرسم. أما المصطلح الثالث *history* فهو يعني قصة وتاريخاً واحد. ويقوم وايت بتدعيم أمثلة على هذه الأشكال وخصوصاً الشكلين الأولين، ليبرهن على أنها تاريخ وليست شبه تاريخ كما يذهب المعاصرون. ويبرهن على أن التاريخ لا يحتاج إلى سبق قصص ليحقق أن يصنف تاريخاً. ويمكننا أن نوضح الفروق بين هذه الأنواع التاريخية بالعودة إلى المحولات لا تخفى على صغر قصصها، فهي سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً. أما الكرونيكل أو الأخبار فيبدو وكأنها تروي قصة وتطرح إلى استواء الأحداث في قالب قصص. ولكنها لا تحقق ذلك، فهي لا تقوم بعمل السيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسلسلها الزمني بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإسكالات

معددة، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل خاص. ويرجع هنا «وايت» إلى مقالته «جيت» Genette من أن الشكل القصص يوصي بالموضوعية، لأنه يجعلنا نرى قصص المتكلم في السرد. ويستخدم قصص القالب، وهو حديث متعلق بالماضي. وهكذا يجعل لنا ونحن نقرأه كأن الأحداث تحدثت عن نفسها، ونعاني بدون تدخل مؤلف خارجي. ومن الناحية القصصية نسمي هذا النوع من السرد بوجهة النظر الموضوعية، إلا أن موضوعه في حقيقة الأمر أقرب إلى الواقع، لأنها تتحقق عبر أساليب سردية، وتكثيف لغوي. وليست ناجمة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو المستمع.

أما مايم هابدن وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هي قالب أدبي لا تمثل نصراً في فن التاريخ بل تمثل موقفاً، فهي تفرض قالباً ثابتاً على ترويض الأحداث، يحصل بين ثبات هذا الإطار البيولوجي وهو يرى في هذا الزعم القائل بأن التاريخ في مراحل تطوره بشكل موضوعية قصصياً إنما هو محاولة لترويض القوالب الغربية المعاصرة، كبرى في مقاله إلى تحديد موضوعية التاريخ القصصية. أي التاريخ الذي يبدو وكأنه بداية ونهاية بحبكة قصصية. ويرى صاحب المقال في هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ، وهذا الشكل مرتبط ثقافياً ودينامياً بمرحلة فكرية وبيولوجية معينة. ويحاول وايت في مقاله أن يشرح كيف أن الأشكال المعاصرة لسرد التاريخ في التراث الغربي كانت ناجمة من معطيات معينة ومتجارية مع المرحلة والبيولوجية الفكرية السائدة حينذاك. وليس هناك قالب واضح وأكمل من آخر. بل هناك قوالب تلائم مراحل معينة وبيولوجيات وتصورات معينة قديمة، أي بمعنى آخر يرفض وايت فكرة التصرف الفكري للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ.

وعنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة ما يمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين، فكأن أن العلاقة الأولى تدور في سوسيولوجية الأدب فزاد المقال يقدم ما يمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ.

ويرى وايت أن استواء الأحداث في قالب قصص، ووظيفتها في حبكة روائية، لا يصبح مشكلة في الفكر الإنساني إلا عندما يبدأ الفكر في التعبير عن الخيال والواقع، فعندما يساوي التحيل والواقع في ثقافة ما، لا تكون مشكلة القالب القصص للتاريخ واردة. أما عندما يميز الفكر الإنساني بين المستويين، فيبدأ حينئذ يصبح لشكل السرد التاريخي وقالبه أهمية، لأن التعبير بين المستويين الخيالي والواقعي يعني أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع، وهذا يمثل رؤية. ويرجع وايت إلى تغير قام به عالم العصر البيروني جاك لا كان

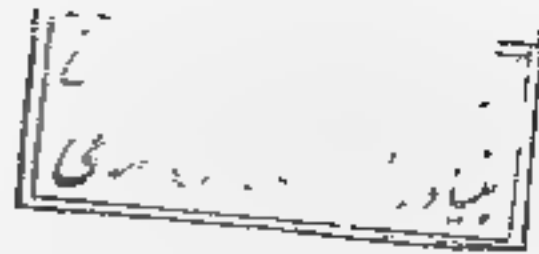
التخصصات، لأن العدد يقترب من التعامل الخلاق. نجد مثلاً التخصص في التاريخ «هابدن وايت» يتحدث من منطلقه، وللتخصص في علم النفس «روبي شاپير» يعمل كذلك، وأستاذ الفلسفة «بول فيكتور» يكتب عن الزمن القصص من خلال مفاهيم علمية. أما «فيكتور تور» أستاذ علم الأنتروبولوجيا، فأمنته مستفاد من شعوب أريزية عايشها ميدانياً، وأما النقاد فهم من يستشهد بقصص رمزية، كما فعل «فرانك كيرمود» في دراسته ل«كوتوراد» وميم من يدل على موقفه من خلال الكتابة الشعبية وأشكالها المختلفة. كما صلت «برنارد هنت». وهكذا يعكس هذا العدد ثباتاً واضحاً في المنهجيات والخلفيات، إلا أنه يسهم في إرساء مبدأ التبادل الفكري بين مختلف الحقول وهو مبدأ يشكل خطوة مهمة في مسيرة الحوار الثقافي ويبدو أن نجاح هذا العدد لا يعتمد على الأسماء اللامعة التي شاركت فيه فقط، بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرف والاستفادة من دراسات ومناهج في التخصصات المعاصرة في العلوم الإنسانية. وفي هذا بدايات لاستمرار الانضمام الأكاديمي المتنام بين هذه التخصصات الغربية، أي إلى الفكر الغربي قد بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية. ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقيق، يرون شامخ، فابعد محاولة أولى بكل ما في المحاولات الأولى من اضطراب وركاكة. ويكمل ما فيها من صدق وعطاء.

#### ١ - العنصر القصص في التاريخ

المقالة التي لصارتها بعنوان «قيمة العنصر القصص في تصور الواقع» (ص ٥-٢٧) كتبها «هابدن وايت» أستاذ التاريخ في جامعة كاليفورنيا (فرع سانتا كروز)، وهو مؤلف الكتب التالية: «الواقع المحيى»، «مقالات في النقد الثقافي»، «التراث اليوناني»، «الرومان»، «عازراء التاريخ»، «الحيل التاريخي في القرن التاسع عشر في أوروبا».

ويسجل «هابدن وايت» مقاله يربط القصة بالإسابة، ويرى فيها قاعدة إسابة أو عاملاً مشتركاً بين كل الثقافات، ويرى أن رفض القصة هو بمثابة رفض للنفس. ولكن هذا لا يعني بالنسبة إليه أن القصة هي القالب المطرب لنقل الأحداث وعرضها وتصوير الواقع. وهو يرى أن التاريخ بمفهومه العام لا يقتصر على الأسلوب القصص لتوصيل القصة، بل يستخدم أشكالاً أخرى، كالتمثيل والتحليل والتلخيص. وقد رفض مؤرخون مثل توكفيل Tocqueville وبركاردت Burkhardt وبروديل Brandel استخدام الأسلوب القصص في بعض أعمالهم التاريخية، أي أنهم لم يكتبوا عن الماضي من خلال قالب قصص له بداية ووسط ونهاية.

وقد قام البيروني بالتعبير بين الحديث والقصص، فالأول شامل، غايته للتوصل، أما القصص فهو حديث من نوع معين، هو حديث ذو شروط



القائمة

ومع ذلك تصور الحوليات الواقع التاريخي لا غالب قصصى ، أما الاحبار فتصوره في قالب شبه قصصى ، أى قالب قصة غير معيئة . وترغم المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب - كما يقول وايت - أن المؤرخ مهما كان موضوعياً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته أو أخباره لا تشكل تاريخاً بذا لم تكن مسروقة في سبق قصصى مكتمل . وقد قال كروفتلاند لا تاريخ بلا قصص ، كما أن الفيلسوف كانط كان قد قال : إن التحليل أصعب عندما يكون بلا قصص . أما وايت صاحب المقال فبدافع عن الحوليات والأخبار ، ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكائين فقيرين وناقصين للتاريخ ولكن يبرهن وايت على قوله بأنه يقدم بتحليل مثاليين ي يسمى تصفاً بالأشكال التاريخية الناقصة : الحوليات والأخبار

أما بالنسبة للحوليات فيحتل وايت سجلاً تاريخياً يبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصى ، لأنه يطوى عن تصور للواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قصة قصصية . ويأخذ مثلاً لذلك حوليات سان جال ، وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا . ويبدو شكل هذه الحوليات المسجلة لأحداث أربع فروع منفصلة وجافاً كما يلي

٧١٩	شأن لاس ، مات الدوق جوفريد
٧١٠	سنة قاسية وقحلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	القبضان في كل مكان
٧١٣	
٧١٤	مات بيبي محافظ للمصر
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر تشارلز الساكسون
٧١٩	
٧٢٠	حارب تشارلز الساكسون
٧٢١	طرد فرودو الغرب من منطقته أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات بياقة القصر يمدى
٧٣٢	حارب تشارلز الغرب في بونيه يوم السبت
٧٣٣	
٧٣٤	

ويسمى وايت من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهتماً بالانتماء ، فكل فوائع المذكورة تمثل أحداثاً جلية . وهي سجل الكوارث الطبيعية بجانب الحروب ، من غير شرح لدواعي الحرب ، وذلك راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كالتقاع الطبعي . كالتصاعد والمخاض الزراعى . غير ضنة للتصير . كما أن الفروقات الداعية والهجومية كانت تسجل بنفس الأسلوب التفريري . إن الحوليات لا تسجل كقصة . بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Anné Domini**

ومعناها وسنوات الميلاد . والترجمة الخرفية هي وسنوات سيدنا . وهذا يجد عبودى أحدهما مثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك حاجة إلى توقف . وعدم وجود اهتمام واضح إلى عدم وجود فاعل رئيسي . ولهذا أيضاً يجد في السجل فرائع ولا استمرارية ، وغياب الرابط السببي بين الأحداث أما للتواريخ البياض ، فيمكن في المؤرخ الخوف . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . في حين يجد للتواريخ الخوف عنصرى الاستمرارية والتسلسل في نواتى السبب . ويتساءل وايت من أقرب إلى الواقع ؟ والمفروض صحة الواقعية على سرد تاريخى يعرض الرابط والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى وايت أن الحوليات تصور عالماً يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ، وهو عالم يكون فيه الإنسان معزولاً به . وليس عالماً يكون فيه الإنسان فاعلاً . أما المرافقات - حين لا يسجل المؤرخ الحوليات أى حدث - فتدل على أن المؤرخ لا يرى بأساً في ترك مسبق معرفة من الأحداث الجلية يمكن عالماً الذى يريه أن يجل كل ثغرة بعدها ومع أن الأحداث لا تتوالى أو تتلاحق بشكل منظم في الحوليات فإن عنصر الانظام والتوالى يتحقق في عبودى السبب . قد يرجع الحوليات بدور حول السنوات وليس الأحداث . ومن يرى غياب المهرز الاجتماعي في هذه الحوليات وهنا يستشهد وايت بالفيلسوف هيجل الذى يرى أن الشكل القصصى للتاريخ ستر من ارتباطه بنظام سياسى أو اجتماعى . أى بالشرعية والسلطة أما في الحوليات - فذكر عروء أو صد هجوم ليس موضوعاً قانونياً بل يحدث هذا كككل شئ . وهذا يندمته الآلهة . ولهذا لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير . بل يربط بالسنة الميلادية . منه سيدنا . كما تقول الحوليات .

يرى وايت أن الاحبار (الكرونيكل) تثبت مقوله هيجل ، فكل أرداء وعلى المؤرخ وضاعداً اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعى السائد . حال إلى استخدام القالب القصصى في سرده للتاريخ وهكذا يكون مؤرخ الحوليات غير معتز إلى الحس والإدراك . ولكن تصوره للعالم لا يعرض عليه ذكر الأحداث في قالب قصصى ، فهناك محورين واضحان في تصكيره

فهو صنف الأحداث التي تسم بالبدية في عبود . والاعوام المتلاحقة في عبود موارد . إنه يعتمد على مبدأ التوالى في صلبه التاريخ وليس على مبدأ الترابط . أما الأخبار فحسباً لفاعل رئيسي . وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة وفيها ترابط يحدد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اختتام ويؤكد وايت أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوليات . بل هي شكل مماثل لتصوير الواقع ويسرى وايت مثلاً لهذا أخبار فرنسا لمؤلفه ريشيرس . المكتوب في عام ٩٩٨ م في ريه **Reims** وهو مكتوب في شكل أخبار موضوعها الرئيسي هو فرنسا وصراعها . ولها مركز جبرالى هو المدينة ريه . ولهذا التاريخ الحبرى يقعه بداية . وهي سنة الميلاد . وبه يتبع السباق الإخبارى السباق الكرونيولوجى (الزمنى) . ولكنه يتوقف تاركاً للقارئ فرصة التامل في الموضوع . ويرى وايت أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالنسطة والمزيج لها ، فهو مثلاً يبدأ بذكر اسم وليه **patron** ثم يستشهد بأعلام ومعكرين يملكون السلطة المعكبة . كما أنه يكثر من ذكر آية والله . ولكن من الأخبار مغزى أخلاقي وقيمة وعظمية . يراد منها إرساء قيم معينة .

وجنم وايت مقالته بالقول إن إضفاء طابع القصصية على الواقع هو من باب تحوية الواقع وجعله مرغوباً فيه . ومنطقياً ومقبولاً أما المؤرخون المعاصرون الذين ينتقدون وايت فيرون في الشكل القصصى شكل الواقع . وهذا جملوا من الشكل القصصى مبرة وقيمة عند مثله في عمل تاريخي . وتصبح في حرمهم علامة موضوعية العمل وجدته وواقعيته . مع العلم بأن الشكل القصصى كما يرى وايت ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخي لهل يجد فيه حفا بداية ووسط ونهاية كما في القصص . أم أنه تتابع بلا بداية ولا نهاية ؟

وقد اختلف أو نتمنى مع مايقوله وايت ونشاهد معه ما الشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قصة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا بين مقال مثلاً ونقطه انطلاق للتأمل في أشكال سرده الأحداث أو الأنواع التاريخية في ثرائها . ومدى ارتباط هذه الأنواع بعمليات فكرية وإيديولوجية معينة

٢ - المعاصر التاريخي في الرواية  
ونقطة التي انصربها نخرج من الموضوع قد قام كتابها جوزيف تومر **Joseph Turner** من جامعة جرسون بحيث . وكتابها أنواع القصص التاريخية . مقالة في التعريف والتهجئة ، وقد بشرت هذه المقالة في مجلة فضيلة اسمها النوع الأدبي **Genre** . في عددها الثالث من العدد الثاني عشر (حز ٣٣٣ - ٣٥٥) . وهو عدد خاص بالرواية وشرى خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترير مقاله بتصحيح

ممولات شائعته عن الرواية التاريخية . ويحضر  
تحتفظه ناقين مهمين في الموضوع هما فليشان  
ونوكاش . فقد كتب الأول كتاباً بعنوان : الرواية  
التاريخية من والنسكوت إلى فريجيا وصف .  
١٩٧١ . كما كتب نوكاش الرواية التاريخية التي  
ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام  
١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها صالح جواد الكاظم .  
وسمىها دار الطليعة في بيروت ) .

والمشكلة في كتاب فليشمان - كما يقول تورير - هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية ، ويكتفي بالقول بأنها معروفة ولا داعي لتعريفها . وهكذا تبقى الأمور مبهمّة في كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تعريف الناقد فليشمان بين الرواية والتاريخ عسى على أن غايتها واحدة واساليبها مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التعريف من خلال عملية انتقائية ، مستخدماً مفاهيم وتعاريفات لمؤرخين مختلفين . ويقول تورير - صاحب المقادير - إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مبنية إلى العكس ، وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة وأصوباً واحداً .

وامتدادها لذلك يرى فهو أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة . و يرى أن التعريف لا يمكن المتوصل إليه عن خلال عمليات الشكلية للتوحي : التاريخ والرواية ، فهو يرى أن الاختلاف بينها لا يرجع إلى الشكل ، وأن خصوصية الرواية التاريخية تقع في الموضوع نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية . لا يبيح خلط بينها . فهناك الرواية التي تعلق بالماضي وسمعه . والرواية التي تفتح للماضي وتؤديه . والرواية التي تبثه وتجده . أما دواعي كتابة الرواية التاريخية فهي مختلفة . ولا يمكن حصرها في دافع محب . وهذا ينطبق أيضا على دواعي قراءة الرواية التاريخية . كما يقول لورس .

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني - كما يقول ثورم - أننا نعرض نحن النص ورائي وتاريخي .  
 في إن مفهوم النوع مرتبط بمصير الرواية والتاريخ . وهكذا يميز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات . كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتاريخ النصي . وهذا التمييز الثنائي يجب أن يأخذ في الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر . ولا يتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل فليشمان حينما حد الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي ، وعندما تحتوي على وقائع تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية . فهو طيفت هذه الشروط لوجود روايات تاريخية معروفة مثل *Middlemarch* (خروج البروت ( ١٨١٩ - ١٨٨٠ ) وكذلك *Abraham, Abraham* لولم فوكس ( ١٨٩٧ - ١٩٦٢ ) فننظر إلى الشرط الأخير . وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية . ويرى ثورم صحوة

مواجه كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية .  
إلا أن بعضها قد يوجد في فرع من أنواع الرواية  
التاريخية . ويصنف فنون الرواية تاريخية إما  
حاصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية -  
الوثائقية . وهذا يؤكد المؤلف الروائي علاقة روايته  
بالتاريخ المسجل . وهناك فرع آخر من الرواية  
التاريخية التي يسميها بالرواية التاريخية - الخيالية .  
ويسوق مثالا لها رواية لكاتب أمريكي هو روبرت  
لورن *All the King's Men* . وهي لا تحتوي على  
شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تقرب من  
التاريخ الوثائقي : لأن بعض الشخصيات الروائية  
ليست إلا قناعا لشخصيات تاريخية معروفة . والمفظة  
للهمزة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط  
الرواية بالتاريخ المسجل . ويمكن القول إن العلاقة  
هي علاقة تورية . وهذه الرواية التاريخية - الخيالية  
تحتل مكانا وسطا بين التاريخ الوثائقي والتاريخ  
الخيالي . ويمكن تصور قراءات مختلفة لهذه الرواية .  
فقد يقرأها قارئ قراءة الهجورية . ويربطها ربطا  
وثيقا بالماضي التاريخي . وقد يقرأها آخر كرواية تصف  
أحداثا وهمية مسجلة . ما الفرع الثالث هو الرواية  
التاريخية - المفقطة . وهي تكون كل الشخصيات  
والأحداث قائمة على خيال المؤلف . ويصعب تمييز  
هذا الفرع عن بقية الروايات التاريخية الوثائقية كلها  
لأنها تسمى بالرواية التاريخية - الخيالية . لأنها تلمح إلى  
إحداثيات تاريخية . لأنها قد حدثت حقا . وقد قال  
الناقد جورج لوكاش إن الرواية التاريخية لا تختلف عن  
غيرها من الروايات : فإليها الروايات وتصوير  
الشخصيات واحد . ولكن فنون يقول إن هذا قد  
يصح على الجنس الأدبي . ولكنه لا يصح على النوع  
الأدبي . في فن الرواية بوصفها جسا أدبيا تحمل  
على السبيل العامة . سواء كانت تاريخية أو لا  
تاريخية . إلا أن النوع المصغر من هذا الجنس المسمى  
بالرواية التاريخية له خصوصيته التي لا تنطلق من  
التكوين والنسق العنصري بل من علاقة المؤلف الروائي  
بروايته . وقد يمكن التعميم فيقال إن مصطلح الرواية  
التاريخية - المفقطة يصبح كلما ابتعدت خلفية الرواية في  
الزمن . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية هناك فرق  
آخر . هي الرواية الوثائقية يتصرف الروائي فيها كأنه  
مؤرخ . إلا أن كيفية معرفته للعصبة غير واضحة . حل  
عكس الرواية التاريخية - المفقطة . فيها تساؤل وتامل  
في كيفية معرفة التاريخ . ويصنف فنون هذا النوع  
النوعي للرواية التاريخية لاجل أن كل الروايات تنتمي  
إلى صف أو آخر . بل تتواصل هذه الأنواع . حل  
الفرق . وهناك فرق أسلوبية بين هذه الأنواع .  
فالرواية التاريخية - الوثائقية تتقاطع مع التاريخ  
الوثائقي . أما النوعان الآخران الرواية التاريخية -  
المفقطة والرواية التاريخية - الخيالية . فلا سبيل إلى  
اعتبارها تاريخيا فصيحا مسرودا . فالتطبيق والتفسير  
مختلفان مختلفان اختلافا عن التاريخ الوثائقي . ويرى

أكثر التباد - ومهم للشبان ولوكاش أن من حق  
الروائي الذي يكتب رواية تأريخية - وثائقيه أن  
سحرف عن الوقائع التاريخية مع محافظته على الحس  
التأخي وبصحة ولكن هناك فئة أخرى من التباد  
رى أن على الروائي أن يلتزم بالوقائع التاريخية وعدم  
يقرر أن يكتب ربه تاريخيه - وثائقيه ولاشك في  
وجود توتر في المصطلح نفسه روايه التاجيه -  
الوثائقيه - فالهذين بنوع من التوفيق ان يلتزم  
بالحقيقه - وبلا خلاف طلق على روايه التاجيه  
التاريخيه - الوثائقيه لكي ان التاجيه يتوقع من الروائي  
أن يتحمل ما يبدو له - وبلا خلاف طلق على عمده  
مصطلحه التاجيه ١٧

أما لأوسط فكان يرى أن اختيار موضوع تاريخي لا يقلل من ديه العمل ، فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي ينحون العنصر التاريخي إلى عصر أدبي وبناء على ما يقوله لأوسط تقع مسؤولية الروائي التاريخي - الوثائقي نحو اديبة العمل وليس وثائقيته ولكن لو راجعنا الواقع لأدبي وروا الفاعل الأدبي - كما يقول تومر - لوجدنا ان الفارئ لا ينتظر من المؤلف أن يخرجه وقائع التاريخ لمعرومه ، ظل كتب ورواى - على سبيل المثال - عن الملكة إليزابيث الأولى وأدعى أنها تخلفت أطفالاً شرعياً لرئيس القارئ هذا الكلام ، أما إذا وفق الروائي حسناً وقال شيئاً لا ينافي الواقع التاريخي بالنسبة للقارئ ومعلوماته التاريخية فسيكون مقبولا ، فالقارئ يرفض خراف التاريخ ولا يرفض نزويقه

إن الروائي الذي يكتب رواية تاريخية - وثائقية يخلق توقعات تاريخية ، ولكن هذا الروائي مواضعه يختلف عن مواضع المؤرخ ، فيمكنه - مثلاً - سرد التاريخ التاريخي بما يحزنه ، وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأصيل . كما أن المؤرخ عند عرضه رؤيته لابد أن يدافع عن تفسيره ويهاجم تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة . أما الروائي فلا يفعل ذلك ، فهو يعرض رؤيته بلا حاجة إلى إدانة أو دفاع . ويصيف لرواياته التاريخ بين الأدب والتاريخ لا يركز على أساس الفرق بين العام والخاص كما كان أرسطو . بل على توقعات القارئ ومواضع الكتابة التي تختلف باختلاف الرواية ويمكن تصنيف هذه المواضع كما يلي :

١ - الرواية التاريخية - تعتمد اعتماداً على  
مواضع الرواية الواقعية . وهي تعتمد على كل ما  
يناقش الواقع ، وبما ينصرف الروى وكأنه المخرج في  
الرواية ، متحدتاً من واقع خارج النص ولكن مع  
هذا تحافظ الرواية التاريخية - الملتزمة على استقلالها  
الذليل

٤ - الرواية التاريخية - المقصود بنشئة الرواية التاريخية - المقصود بتصنيفها للصحة الروائية الواقعية . وهي تتبع نفس الموضوعات والنصوص التي

كما تحدثت عنها في قراءة الرواية التاريخية - المفقدة . مع فاروق مهم - هو أن القارئ ينتظر من الرواية أن يحكي ويقتنع الوقائع التاريخية في هذه الرواية حديثان مردوجان . وفيما تصبح القراءة مردوجة بالضرورة ويمكننا القول إن في هذا النوع من الرواية التاريخية - المفقدة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استعماري . مسحور ما قد مره في رواية . ومقابلاً بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائي . وهذا تبين هذه الرواية التاريخية لمحاولة على استقلالها الذاتي

٣ - الرواية التاريخية - الوثائقية لمحاولة على استقلالها الذاتي . وهي توضع خصوصاً ناهياً للحقائق التاريخية . ذلك لأن الرواية حقولاً أكثر من التاريخ في انحصار . وهو غير مضطر لأن يعترف بدوره في اختراع التفاصيل .

وفي كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكما تبدو الرواية ذات وزن تاريخي . ومع هذا فهناك أدباء طليعيون مثل جون بولث . حكموا هذا التضييق وضفوا الأدب التاريخي الساخر الذي يسخر من الموضوعات النوعية لهذه الأشكال الأدبية - التاريخية

ويجتم نور مقاله مضيئاً إليه ثلاث صيغ من الوعي التاريخي المنتهدة من هيجل وهي

- ١ - الوعي الأصلي . original
- ٢ - الوعي التأمل . reflective
- ٣ - الوعي الفلسفي . philosophical

ويرى نور أن هذه الصيغ تطبق على الروايات

التاريخية كما تنطبق على المؤرخين . فمن الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصلي . وهم ينتمون باستعادة الماضي كما كان . ثم مهم من يكتب من خلال الوعي التأمل . وهم ينتمون بربط الماضي بالحاضر . وأخيراً فإن مهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي . واهتمامهم يصب على كيفية كتابة التاريخ . وهذه الصيغ الثلاث من الوعي لا تتوری مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتخللها

• • •

وهكذا يرى من خلال تقديم المقابيل السابقين من وكيف وماداً تتلاحم الرواية بالتاريخ . وكيف يتغير التاريخ بالقصة . ويفرض السؤال المطرح منه دائماً وأبداً : هل تنطبق كل هذه التصنيفات والتصنيفات على مجاربات الأدبية وأشكالها التاريخية ؟

## ٢٢ الدوريات الإنجليزية

## جيمس جويس في الذكرى المائتة لمولده

تحتفل الدوريات الأدبية والفنية هذا العام ، بالذكرى المائتة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائي الأيرلندي ، الذي تحولت رواياته الأربع إلى «حجر أساس» فريد لكل نزعات التجديد الأدبي في القرن العشرين ، لا في مجال الإبداع فحسب ، بل في المجالات المختلفة للدراسات الفنية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حفلة البحث الأدبي والفنّي الكبير ، التي ستعقد في العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٩ يولية القادم ، تحت إشراف قسم النقد في كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

الموسيقى من تشكل ولحمكم ذاتي ، فإن جويس - على ذلك الأساس - يعد أباً لنا جميعاً ، نستطيع أن نمرسه على الصعيد البشري ، مكشّمين مبادئ التطور السيمفوني مشقة في مكر في أصول من «بوليسيز» ، مثل فصل «ميرميه» أو فصل «ثيران الشمس» ، ولكنها متجسدة على المستوى والفري ، في سجع العبارة واختيار المفردات أو نحوها ..

ولكن النقد الحديث ، الذي كان قد اعتدى على لرشته إليه أعمال جويس نفسه من أسس نظرية ، جباله وفكرية ، في كتابات برجونون وكارول يونج وليلي بريال ، وشلاوس وغيرهم ، حاد فأقام بناءً نقدياً ، نظرياً وتحليلياً متكاملًا ، مستمداً من أعمال جويس نفسها ، أو على الأعمال التي فتح لها الكاتب الأيرلندي طريق التجديد والغذاء إلى أفاق جديدة لم

لأعمال جويس الكاملة . ويشترك في حفلة البحث الكاتب الروائي الأيرلندي المعاصر ، «آنتوني بيرجيس» Anthony Burgess ، الذي وضع أشهر «معرض» لرواية «دقيقة فينيجان» ، واشترك مع إلان في وضع قاموس التحليل لكافة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال بيرجيس في مقدمته مختصر «دقيقة فينيجان» ، «Finnegans Wake» .. «والنسبة لكتاب آنتونين ، غير أكاديميين مثل ، يعد جويس هو الكاتب الروائي لروايتين» ، حل الرغم من أنه لا يمكن أن توصف «بوليسيز» ودقيقة فينيجان» بأنها روايتان . ذلك أنه إذا كان هنن القصص هو في تحويل أسطيس الحياة ومشاعرها إلى بيان يتسع بعض ما يتميز به التولّف

ولاختصار هذا اليوم عزيزي خاص ، لأنه اليوم الذي «جده» جويس «الأحداث» رواية الكبيرة الأولى «بوليسيز» Ulysses ، التي كانت أول الأعمال الكبرى لجويس ، التي غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبي وحسن النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ ريتشارد إلان Richard Ellman صاحب أكبر ترجمة نقدية حياة جويس ونكوبته الفكرية والنفسية ، وهي الترجمة التي صدرت لها في شهر فبراير الماضي - شهر مولد جويس - طبعة جديدة من دار الأوديسية ، زودها إلان ، ومجموعة صغيرة من تلامذته ، بثلاثة «مناصب» أو فواريس تحليلية خاصة ، لروايتين «بوليسيز» ، ودقيقة فينيجان Finnegan's Wake ، لتحليل مادة «روايتين» ، اللغوية والأسطورية البنيكلوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة



تكن مكتشفة من قبل . من وأحاسيس الحياة ومشاعره .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي (المغنون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (المسالك) كل واحدة بسبب (Poems Penny Each) وحدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه فرعا متكاملًا مستقلًا من الدراسات النقدية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد نال بعض الصور على أحبة هذه الدراسات ، المقال الذي كتبه ألفريد بيرجنس في ذكرى جويس للمحقق الأدبي لصحيفة «الأوفور» البريطانية في أول فبراير الماضي ، تحت عنوان : «جيمس جويس : يحصل الحياة بعد مائة عام» .

• • •

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد لنداس الشيوخ ، أو عيد التطهير . وولد إيجور سترافسكي في نفس السنة ، يوم ١٧ برية ، وهو اليوم التالي لعيد الزهور . ولكن الأيرلندي ، والروسي معا ، أصبحا باريسيين . وفي عام ١٩١٣ ، أدى التصيد السيمفوني «مهرجان الربيع» لسترافسكي إلى قيام شعب عتيق في أوروبا باريس . وفي عام ١٩٢٢ ، ألفت رواية جويس «بوليسيز» - التي لم يكن عليها ممكنا إلا في باريس - إلى قيام شعب عتيق شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبدا ، والذي الثورة التي شبت في عالم الفن . وبعد مائة عام من مولديهما ، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون فهم مثل تلك الأشياء الحديثة » مشيرين بذلك إلى ما قد يكون قد صوره ، أو سمعوا به ، أو رأوه لواحد من الرجلين أو لكليهما معا . ولكن جويس وسترافسكي معا لم يعرفا حقيقي : إنهما غنانان كلاسيكيان بقدر ما يتمتع به جوت ودينوف من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يشر مصدرنا للفتاى

وأترك الآن الاحتمال سترافسكي للموسيقين . ولكنني في إسراء المذكرى للثورة لبلاد جويس ، لن يكون على ذلك أكتب عنه بوصف فارقا ، أو رميلا له في الكتابة ، أفضل - إلى حد ما - في ظله ، بل بوصف شخصياتيين ، حيا كان ما يزال حيا ، أن يته وبين جويس نوعا من القرابة في التكوين والمزاج

إنني أيربندى مثله ، ومنه أيضا كاتوليكي . وعلى الرغم من أنني ولدت وبنات في إنجلترا - بمدينة مشستر - فإن «ديلي» التي حنفتها جويس وكتبها ، كانت بالنسبة إلينا هي «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك

وقد كان جويس قليل البصر ، مقهورا بموجبة الموسيقى ، وهكذا كتبت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أفقد إيماني وأنا في السادسة عشرة . حينذاك حدثت أن قرأت لأول مرة ، رواية جويس الأولى : «صورة الفنان في شبابه» A Portrait of the Artist as a Young Man وقد أنصافني للرحلة الثالثة - فيها - من الجسم ، حتى لقد ودعتي إلى عالم المؤمنين .. ومع هذا لم أستطع أن أقوم بديب الأشياء التي كانت تهيئني عن الإيمان .. ولم أكن أعوذ إلا إلى «الصورة» . مرارا لكن أضر على للبر الجليل والإلهي ، لغيري ذلك الإيمان .

ومن الطبيعي ، أنك طبقا لا قال جويس ، لا يسمح لك بأن تغفل عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روسي لها . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك البديل ، في الفن ، الذي كان صناعه الأدب عند جويس ، يمكنك أن تجد الكونه والعمه المباركة بل الشهداء . وهكذا ، إذ كنت عاجزا عن أن أكون كاتوليكا جديرا ، كسبح على أن أكون فنانا من نوع ما . فكانت عند الجانب الإنجليزي من تشقني . تعلم أن ألفريد سطر ما في الفن من لعلية . فالفن بالنسبة للبروتستانتي الإنجليزي لا يزيد غالبا عن كونه هواية فنان إنجليزي لا يبي كتابا مثلا يبي حسرا ، وإنما يتركه يتراكم كوابل من القش أما ثورة جويس وحريته فكانتا شيئا جديدا ، وكان بتلاصقه الرهبان للفن بشكل ما - في عيون الأنجلو سكسون - عملا باريسيا ، غير نظيف ...

وحينا أصدر جويس رواية «بوليسيز» Ulysses ، منعت على الفور وحظرت في كل مكان ، باستثناء باريس . فقد أكلت هذه الرواية ، بالنسبة للبروجوازية ، التعادل بين الفن والفنارة . ولم يكن هناك عاشر بريطاني أو أمريكي حل استعداد للخطوة بدخول السجن إذا «جميع» كلمات النص المحرم ، فكان لابد من تقديمها للنشر في ديجون لا يعرف الإنجليزية ، لكن بطبعها .

أنتد جويس يوما واحدا من أيام دبلج - ١٦ يوية ١٩٠٤ - وراح يسجل ، تسجيلا كليا لا ريب عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، ومشاعره ، وأفصلهم ، لايتلون أهل دبلج تقيلا كاملا حقيقيا .

ليوبولدهوم ، مصمم الإعلانات اليهودي الهري الأصل ، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل للرحاس ، ويسرح بسبب جرعة لئالة للساعة التي كان قد تناولها فخلصته من «إسلاف» الأيام السابقة وعلى الشاطئ ، في وقت لاحق من اليوم ، يستمه جنسيا منظر فاة يطير الهواء دبل «جولتها» ، وربما تطلق الأكواب النارية في سوق ميوس هيرب أصواتا

لطيفة وفرقات بسيطة ، يحد هو نفسه حي الاستثناء . وقرب نهاية الكتاب ، نحض زوجته ، موللي بلوم ...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها في أمانه . ولم يحده هذا ضما ، ذلك أن التزمين من كل نوع واتجاه ، لم يرق لهم ما وضعوه بالقلطة وقلة اللزق ، كما أنهم لم يسطروا أيضا بتمجيد جويس ، ذلك العجيد الكوميدي - للمحس للفتات الدنيا من الطبقة المتوسطة . لقد عد الشيوخيون رواية «بوليسيز» كتابا رجيا ، فأعز ذلك جويس وأصابه بالكتابة ، وقال : «ليس هناك عروق في أي من كتبي تزيد ثيت على عاة من الجنيات» . لكن الانتم بالرجية ، وجه أيضا إلى تحيدة بلوت ، الأرض الطراب ، التي ظهرت في نفس العام الذي صدرت فيه «بوليسيز» . وقد كان للاثام بالرجية ، علاقة أكبر باستعراض للمعرفة الواسعة التي لا تسلم لعاليتها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان لذلك الانتمام من علاقة بموضوع الرواية ومادتها .

ولكن للمعرفة الواسعة بسهل الحصول عليها ، فهي مطاحة في المكتبات العامة ولا تكلم شيئا ، ومع ذلك ، فإدام للعال والطبقة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص ، فقد نظر إليها بوصفها شيئا لا لزوم له ، فرض على الرواية قسرا ، فالرواية (هكذا قالوا) ينبغي أن تكون «قراءة مرحة» . وببست «بوليسيز» لقراءة مرحة . إن جويس يتعرض أفاين مرحة من الخيل باللغة الإنجليزية . إنه يفصل - مثلا يفصل صانع الخبز بين عطار اللبن وماله ، بين ما في مكونات اللغة الأصلية من عناصر لائبة وعناصر نيولوية . وهو يحاكي - ساعرا شغوقا - كل كاتب من كتابها منذ «فينريال بيد» حتى «هومانس كالزلايل» . وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع في علم البلاغة . وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقصورة موسيقية ، صوتية ، صارمة الالتزام بالأصول المرحية للكتابة . ولا يستخدم في الفصل الأخير أية علامات ترقيم . فإذا لم يتعرض واحدة من تلك الخيل للعبة ، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التصوير «الحلم» والأحاسيس على حالها البكر ، في شكل للولوج الفاضل ، الذي يمثل لديه أسلوبا حيا عرب باسم «تيار الوعي» .

في البداية ، آثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يفتح أسلوبه المنزى في طريق السرد القصص لكن يتعرض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التي مجدها - من خلال الأسطورة والرمز - الناس الماديون فرغمهم إلى مستوى الأبطال للحميين ، حتى ولو أدى هذا التجديد إلى دفع أولئك الماديين من الناس فوق منصة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الضاحكة ، وجعلهم يصرون بشكل يبعث على

لنصكه بهم إن يوليوس هو مير الخفيق ، بواجه الصحرة الخائلة التي يقدسه بها صلاتي دو عين واحدة بأكل البشر . أما « بلوم » ، وهو يوليوس الحديد ، بواجه هجوم متعصب إيرلندي سكران لا يستطيع أن يصبر ما أمامه في خط مستقيم فيعجز عن إصاغة بلوم بصندوق صغير من الصبح . إن بلوم ، الذي نراه يوديا مسكينا ، عرضا للخرقة كديوث غير هادئ ، يصح في النهاية ملكا في إيذاكا (كيوليسر الحظيقي للمحس) الذي يقع في فلزل رقم ١٧ في شارع بيكلير .

لقد غير العالم طهرس إسرائه ونجازاته في « يوليوس » ، ولكنه لم يصح بعد مستعدا لأن يفرقه جنون رواية « بلفة فييجان » . ومع ذلك لم يصحب أن تتخلل أي كتاب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد تخطفه القصص في داخل العقل الإنساني في حالة البفظة . إن رواية « يوليوس » تلمس - أحيانا - أطراف النوم ، ولكنها لا تتخلل أبدا بملكة النوم الحقيقية . أما « بلفة فييجان » ، فإنها بوضوح ، استمراسل ونجسد للعقل النائم

لقد أمضى جويس سبعة عشر عاما في كتابتها ، موزعا بين العمليات الفراسية في عيه وبين رعاية ابنته « ديسيا » ، التي كان عقلها يمار بانتظام دون أن يلقى الكثير من التشجيع ، حتى من جانب « إيزرا باوند » ، أمير كل الكتاب الطليعين . وكانت زوجته - نورا - ترى أن عليه أن يترك كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يقرأوه . ولكن كان لابد لـ « بلفة فييجان » أن تكتب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو المجهنون بما يكفي لأن يكتبها .

إننا نحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش في بلدة « ثايبيرد » الملاصقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه « بورتر Porter » ، وهي كلمة تعني « الباب أو السهل » ، ولكن اسمه في الحلم يصبح « هيفري لشيبسبيلين يسرويسكسر Humphrey Chimpden Earwicker » . هاري إيرلندا ، الثوردي الهولستانقي . وبعضهم اسمه الأول كلمة « Hump » ، التي تعني القنب أو الحدة على الظهر ، مشيرة إلى حمله إنم اشتباهه المهرم لابنته . وهو يأت في حدث في أثناء الحلم الذي يمر فيه من إنم ، فيتحول إلى صورة كلية عامة للإنسان الحائطي . أم زوجته ، آن Ann ، تصبح في الحلم « أنا بيغا بلوريل Anna Livia Plurabelle » ، فتحمل الاسم الذي يحملها الأم الرموم الجميلة ، الحية ، التي تجمع الحس في بطها . وهي أيضا التي الأيرلسدي التي يروي دبلين « أنا ليلي Anna Lily » ، ثم تمتد لكي تصبح كل أنهار العالم . وكل الأنهار تنبع المدين ، وبناء المدن هو وظيفة الرجل ، لذلك يصبح ليرويكر هو نفسه فييجان ، البناء العظيم ، ويصبح هو المدينة التي يبنيها ، وكل المدن الأخرى ، في حين تصبح « أنا ليلي

بلوريل » أو « أ . ل . ب » ، رمز أيضا للجيل ، سره الأرض ، لأنها أيضا « الأرض الأم » . وإيها إيرويل ، صورة جنينة منها وتكرار لها . وإيرويل أيضا ، موضوع اشتباه نيبا ، الذكر الأبدى ودمر تذكره في الكون كله .

ويجول ولدنا الثوم ، كيمي وبيجي ، في الحلم أيضا . الأول يصبح « شيم » ، أو قابيل أو بطوب أو تابلون ، أو يروتوس ، أو القديس جيمس حامي أيرلندا ، لفكر المخطط للطب بأحلامه وطموحه ، نصف أبيه ونصف فرجل ونصف الذكورة ، والثاني يصبح شون ، أو هابيل ، أو ويلجتون أو كاسيوس ، الفصل للفن العاشق المشوق الضحية نصف أبيه الآخر ، الذي لا نسل له . ولكنها سوي ، ومن خلال غريف اسمي يروتوس وكاسيوس إلى Burrus ، Casca يصبحان زيدا وجبسا حقيقتان ، أو تحولان metamorphoses لشئ واحد .

الشخصيات تحول هوبيا ، والمكان يمتد ليشمل كل الأرضي ، الزمان هو التاريخ كله ، رغم أنه يقال لنا إن « الحلم » يقع في العام ١١٣٢ ، الذي لا يدل على تاريخ حقيق ، ولكن الرقم نفسه دلالة عامة . لأنه يتكون من رقم ١١٣٢ ورمز الرقم ١١٠٠ ، يترك على حاله ، لأنها حينها تعد ١١ على أصابع اليدين ، بدأ بداية جديدة من الإصح الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما في الثانية . رقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبحث اللاهائية . أما القصة الكاملة في الرواية ، فغائبة ولا تنتهي أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ الحسي والروحي البشرية - من وجهة نظر حرية - باستخدام قصص التوراة ، وترجم حياة أبرز الرجال والنساء في الحضارات الغربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفي إيطاليا عصر النهضة ، وإنجلترا عصر حودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا - بالطبع - الكاثوليكية . إن هذا المزج الأسطوري الحسي التاريخي ، بم « بصاحبه » على بران للفكر المستخلص من فلسفة التاريخ (فيكون أساسا) ، وعلم النفس التحليلي (برونج نولان فرويد) ، والفلسفة العقلية (كانط) وفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخي (الحسي racial) والسياسي (شبنجر) .. إلخ .. ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذي استرجعت فيه كل هذه العناصر وانضمت ، واللغة المتكررة لصياغة هذا الحلم ونقله ، كانت من صبح جويس وحده

ومن الصعب جدا أن نتخيل أن دبلن لن تتخلل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن نتخيل ألا تتخلل دبلن بذكره في أي يوم من أي سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق

« إيرويكس - فييجان » . لقد حولنا إلى مكان أسطوري ، مثلما حول هافلي الجسيم والمظهر (الأحمر) والفردوس مجتمعي ، ولكنه في نفس الوقت ، أكد « ماديبا » وجسيتها ، ومنح شوارعها وجانابا وكتائبها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة الاتساع

تبدأ « يوليوس » في « بيا ماريتلو » التي ما تزال قائمة للآن . ويمكننا أن نراجع « لوديسية » بلوم في شوارع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نحدد توقيت تحركاته بساعة ضبط . بل إن « بلفة فييجان » تجري كلها في أماكن محددة من دبلن ، رغم أن المكان كله في الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلاية المكان عند جويس سوى صلاية الشخصية . إن نيويولفولوم شخصية ثلاثية الأبعاد لدرجة يستحيل معها أن نقيم معاملة معها كانت قوة التحليل النفسية التي يستخدمها لخالقه . وتزداد أسودت لمحات إيرويكس بوضوح على طول مشاهدات حلمه اللاهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما بتجسيد الحقيقة الإنسانية ، يزيد كثيرا على ما قد نلمسه من غربة لغوية تشارك - في النهاية - في كشف تلك الحقيقة ، فلفه جويس تلى عراسها دائما على مراجعتها الثانية ، ولكنها تحلق نفسها في الوقت ذاته ، مستقلة « ميوديكا melodic » ، يذكرنا بأن جويس كان صاحب صوت « تينور Tenor » ، كان يستطيع به ، لو أنه تمكن بالفناء الأوبرالي ، أن يلحن مؤدبين نوبراليين كثيرين .

أما الرجل نفسه ، الواضح الأحائي ، للولع بالشرب ، والنق ، الصامت في مكر ، الهب للصحة ، والمخلص لعائلته ، والمفطر إلى ما يمكن وصفه بحسن النوق ، والنحيل الطويل ، الرشيقي الحركة ، نصف الأحمى . والذي مات قبل الأوان في النافذة والحسين ، فإنه يواصل الحياة في حكايات الكتيرين عنه وكتاباتهم عن أعماله . أما جوهر شخصيته - الغربة الشادة رغم تقليديتها - لقد احتواه هو تماما في أعماله هناك نجد انشغالاته الحقيقية - لاستقرار الاجتماع الذي يجد أفضل تعبير عنه في الأسرة المتسبة إلى الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة . ثم اللغة ، بوصفها أسى إنجاز حقيقه الإنسان .. كانوا يريدونه ، في طفولته ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام نفسه كيسة خاصة به لاهوت شارع بيكلير . كبه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أي خطيئة ، ولكنها لا تقتل أية أعمار كان هذه الطقسي ، الشيء يتناول القربان ، هو تحويل الخير العادي إلى جهال ، هو ما عرفه قوامس الأكروفي بأنه « منيح ومنيح » ...

إنه يذكرنا بأن الحياة كرميب آليمة مقدسة ، وأن الأدب فكاهة ساعرة وعمل جاد .



## الدوريات الفرنسية

٢

□ حامد طاهر

### حوار مع جارسيا ماركيز

كان ظهور الرواية السادسة من طعن عنه ، لكاتب كولومبيا الشهير جارسيا ماركيز حدثا مهما - إن لم يكن فريدا - في مجال النشر العالمي ، فقد طبع منها في بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة ، وفي كل من الأرجنتين وألمانيا مليون نسخة أخرى ، أي أن ما طبع منها - في وقت واحد - جاود للميرين . وهذا حدث لا مثيل له في تاريخ النشر الأدبي حتى عصرنا الحاضر . كذلك لأنه لم يفض على صدور الرواية باللغة الأسبانية التي يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنتي وثلاثين لغة في العالم .

ولد ليصنع ، مجلة الأدبية

#### Magazine Littéraire

الفرنسية في عدد رقم ١٧٨ (نوفمبر ١٩٨١) عفا كاملا عن ماركيز هذه القضية ، تناول مختلف الجوانب في أعمال الكاتب ، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعي الموت والعنف ، اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والتجسسية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من مقابلة ، أجراها معه بعض الصحفيين .

ومن أهم ما يحتوي عليه الملف يليوجرافيا بأعمال الكاتب ، التي نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف نكتب - هنا - بترجمة عناوينها -

- مائة سنة من الوحدة

- بحريف البطريق

التي تروي حياة بطريق لا يولد لها

وجدها الشيطان

جائزة الجمل

قصة كوك

لا عذاب للكولوميل

تاريخ موت طعن عنه - وهي الرواية التي قال

بها ماركيز

إنها أفضل رواياتي ، لأنها هي التي استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى . وعندما سأله الصحفي الذي أجرى معه حوارا شاقا حول هذا الموضوع .

- فليس من المبالغة - بعد نجاح رواية مائة سنة من

الوحدة - - نصرتك بأن هذه الرواية التي تظهر

الآن هي أفضل رواياتك ؟

أجاب ماركيز قائلا :

- إننا نعتقد دائما أن أحسن كتاب هو آخر ما كتبناه ، لكنني أعتقد أن هذه الرواية «تاريخ موت طعن عنه» هي أحسن مؤلفاتي ، بمعنى أنني جمعت في أن أضع فيها ما تروى على وجه الدقة . إن الروايات ، وهي تتخذ طريقها ، تريد أن تفلت من أيدي الكاتب ، لكن الشخصيات ما لبثت أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة ، وينتهي بنا الأمر إلى صنع ما يبدو لها حسنا . وبالنسبة لي ، لم تكن لي سيطرة شبه مطلقة على أي رواية مثلا حدث لي في هذه الرواية . ويحصل أن يكون ذلك راجعا إلى موضوعها وحجمها ، فلو موضوع حارم للغاية ، وهو مسمى حريا على غرار الرواية البوليسية . فما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جد . وأنا رفض كل الرضا عن

النتيجة . وأعتقد أن أحسن رواياتي السابقة كانت هي «لا عذاب للكولوميل» وليست «مائة سنة من الوحدة» . وقد قلت هذا الرأي كثيرا جدا . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتي هي هذه «تاريخ موت طعن عنه»

من - هل تعتقد أن النقد سيؤثرك من ذلك ؟ ماركيز - بالنسبة للنقد لا أعرف ، أما القراء ، يسود أدب شت

من - كيف ردت رواية «تاريخ موت طعن عنه» ؟ ماركيز - إن هذه الرواية تراجعت إلى ثلاثين سنة ماضية وكانت نقطة البداية واقعية - حادثة قتل في إحدى قرى كولومبيا . كنت قريب جدا من شخصيات القصة في الحقيقة . حتى أردت حين أن أكتب بعض القصص لكنني لم أكن قد بشرت بعد أولى رواياتي . وقد قدوت في الحال أنه قد وقع تحت يدي مادة هائلة للغاية ، لكن أي طبع إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة . واستشهدت لي بأسمائهم . وقد عدت عن المشروع ، وصفت حينئذ أن القصة قد سب ، لكنني استعرت في التصور ، وحدثت بعدها أمور . وبو أنني كنت قد كتبت ساعيا . لا فتحت الرواية كثير من العناصر الأساسية . في تعين - بصورة أصل - على فهم القصة

من - متى قررت أن تكتبها ؟

ماركيز - منذ خمس سنوات . عذب الالم . من رواية «بحريف البطريق» ، حدثت تولى أبطال الرواية ، الذين استشهدت لهم بأسمائهم . وقد حدثت مع ذلك لأنها اعتصمت حينئذ في سر أكتب

«ريورتايج» عن الحادثة. ولهم الآن هو أن ترى أن الرواية التي نتجت عن هذا الواقع، لاهلاقة لها به. من - هل هناك بعض التكتيك الصحفي في هذه الرواية؟

ملوكيز - لقد استعملت تكتيك الريورتايج، لكن في الرواية، لا يلقى من القصة نفسها، أو عن الشخصيات، سوى نقطة البداية. البناء، إلى الشخصيات لا يحمل أبعادها الحقيقية، والوصف لا يتطابق مع المكان. لقد تحول كل شيء بطريقة شاعرية. الوجدون الذين ظنوا كما هم، هم أفراد أسرى، بعد أن صحروا لي بأن أصل ذلك بالنسبة إليهم.

من الطبيعي أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات حقيقية من الرواية، لكن ما يهم - يجب، في رأيي، أن يهتم القارئ - إما هو المقارنة بين الواقع والفصل الأدبي.

س - ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة التوازن (من ينطق عليه هذا؟)

ملوكيز - لقد حدث هذا خطأ، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضي، ونشرت مجلة من بوجوتا ريورتايج حول المكان الذي وقعت فيه أحداثها، مع صور فوتوغرافية، قبل إنها لأبطالها.

ومن الناحية الصحفية، قامت الجريدة في رأيي بعمل ممتاز، لكن الرابع هو أن القصة التي رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتي. وكلمة لكل الاختلاف، ليست هي الكلمة المضادة على وجه الدقة لما أريد. إن نقطة البداية واحدة، لكن

التطور مختلف. إنني أزعج أن قصة كتابي أحسن، فهي أكثر ترويضاً، وأصعب بناء.

س - في لقاء سابق معك، قلت إن العنف هو الموضوع الرئيسي لهذه الرواية؟

ملوكيز - لا أتذكر أنني قلت هذا، لكنني أعتقد أن العنف ظاهر في كل رواياتي. إن العنف - في أمريكا اللاتينية، وبخصوصاً في كولومبيا - بعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله، وهو وثن، أنا في نسبنا. العنف هو «المقالة» التي تولد تاريخنا!

س - توقفت عن النشر لأسباب سياسية، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية، فما الدور الذي يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية؟

ملوكيز - قول واجب لوري للكاتب هو أن يكتب جيداً، أن يسج أدبا يسهم في البحث عن هويته. إن ما يحدث في أمريكا اللاتينية دليل للغاية، ونحن - الكاتب - لا يمكننا أن نضع بالكلمة، لأننا بعد أنفسنا نتحول لحوالا بالغ السرعة إلى الصراع. نحن دون أن نريد، بل لأن ألسنا جاء في بيانه بطرق باهتة ويسألنا معروفاً!

س - كيف تغير مجاز رواية، ذات طابع أمريكي عمل جيد، في غارنت أنسري؟

ملوكيز - يعود إلى أنني لم أتعلم في هذا المصير للواقع. وأنا أفسر الواقع الأمريكي - اللاتيني بكتيبي من الإحساس الذي يفسر الظروب في أي مكان. وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية نائية، قرأت كتبي المترجمة، وقرول فيها إن القصة التي أرويها هي قصة قريبنا. وهذه هي المشاركة التي لأنفسها.

س - مواقفك الثورية لم تمنحك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية في بلادك؟

ملوكيز - إن في أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية، وهذا هو السبب في أنني معرض للهجوم، لأنني اليسار محسوب، بل من الأقلية الحاكمة كذلك. وأعتقد أن هذه العلاقات لا يمكن أن تستمر بلا نهاية، كما تنتهي الظروف بالانقطاع، لكن هذه اللحظة، وفي كولومبيا، لم تأت بعد... في شيل، حدث هذا في المرحلة الأخيرة من حكومة الليندي. وبابلونودوا، الذي كان يشي كثيراً في إقامة المصداقات، حيث كان ذلك ممكناً، قد ندم على ذلك. ولذا أتذكر أنه عندما كان في باريس، حرص عليه تقرير عن الحالة الداخلية في شيل، استطاع أن يتبرع منه هذا التعليق: «أمة عسكرة! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين» مع أنهم كانوا مهذبين جداً!!

س - صورتك في حياتك الشخصية تتعارض دائماً مع مواقفك الإيديولوجية؟

ملوكيز - إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكي يعيش كل الناس حياة أفضل. ولأسباب شخصية، وهرت الآن كل مزاج البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة، وأعتقد أنه ليس لديها الحق في هذه الزايا، فقد اغتصبها، وهي من حق الجميع. ليس هناك أدنى سبب لكي أتنازل عن هذه الزايا، إنني أحب اللحم الجيد، ولحم الجيدة، وأحب السر بصورة مرحة. ومن أجل هذا كله، يجب أن تكون الثورة، لكي يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم.

## حوار مع ميشيل تورنييه

ما الأدب؟ وما علاقته بالفلسفة؟ وما أهمية الكتاب؟ وكيف يشارك القارئ في صناعته؟ هذه هي الأسئلة التي تعود فندخل الجدل الطائفي في فرنسا حالياً. وما نحن أولاء، ملئنا بثلاثة كتب، نصور قريبا في وقت واحد، ونطور حول تلك الموضوعات، لكنها تتناولها بالطبع من وجهة نظر حديثة. وإننا ليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموماً، بل تقديم وجهة نظر القصر الذي نعيش فيه في هذا المفهوم.

س - ما الأدب؟

تورنييه - إن هذا يذكرنا مباشرة بشارتر لكن إذا كان سارتر، منذ أربعين سنة، قد طرح السؤال، وأجاب عنه الإجابة التي نعرفها جميعاً (الأدب التروم)، فإن هذا السؤال يعود ليخرج نفسه من جديد، متطلباً إجابات مختلفة كل الاختلافات. فثلا يقول سارتر إن الناثر يستخدم كلمات، وهذا ينحصر نظرية في اللغة يحترق إلى درجة عالية من الصعاب. أما الآن فلا أحد من الكتاب يوافق على ذلك.

لقد نشر جولييان جوميل كتابه *en lisant, en écrivant* فثلاً وكاتبا، كما نشر *La Vérité Littéraire* الحقيقة الأدبية، ونسيرا نشر ميشيل تورنييه *Le Vol du Vampire* طيران اللعنة.

وي حوار أجبرناه عليه *Magazine Littéraire* القومية، مع ميشال تورنييه دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة، وفي مقدمتها هذا السؤال:





**تورنيه** - الكلمات تابعة ، بدرجات مختلفه ، للأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استبعاد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم - في تفرج نادر - تأتي العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم الترجيم الروائية ، ثم الروية ، وأخيرا تتناقص درجة استبعاد الكلمة إلى أدنى حد في الشعر .

في القمة ، لا توجد الكلمة من ادحبه العملية ، وهي لا تخرج عن أنها مجرد أداة طيعة . مثل التماز في اليد ، أما في القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة ومن ناحية أخرى فإن هذا التفرج يؤكد عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، ثلاثي مشكلات الترجمة هائي ، في حين تصمم هذه المشكلات في الشعر إلى حد استعمال القصاء عليها والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، في لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكنا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

في النثر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات - فالنثر قد يكون ، أولا يكون ، شعريا ، والكلمات قد تكون ، أولا تكون ، نرجة ، ثقيلة ، جهرية . أما بالنسبة إلى سادتر ، فقد قلت عنه في كتابي إنه لا يصح شيئا على مستوى اللغة ، يقع باستمارة التار الروائي الذي قدّمه له كل من رولا ، وموبسان ، وفلوبير ، وبزلك . هذا في حين نجد أمثال بروسست و سيلييه بجزعنا حطمة على مستوى اللغة .

من أهدا السبب كتبت تقول إن بروسست و سيلييه أعظم روائي القرن العشرين ؟  
**تورنيه** - في الواقع ، لا مجال للشك في ذلك . إنها أعظم من سادتر

من : يبدو لي أنك تسي جبهة **Genet**  
**تورنيه** - هذا حق ، إن جبهة من جيل سادتر ، وهو حالة مواربة ، وعلاقاته بسادتر لم تكن بسيطة .

من : لكن ألا يبدو غريبا أن نلاحظ أن سادتر عندما دافع عن اللغة ، قد اهتم بكتاب غابت عنهم هاليا تلك النظرية ، مثل مالارمييه ، وجبهة ، وفلوبير ؟

**تورنيه** - لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات في الوقت الذي أمكن فيه الاعتقاد بأن سادتر سوف يزداد اهتمامه بزولا فإنه لم يكتب عنه حرفا واحدا !

من : نستطيع عن كتابك عنوان **Le Vol du Vampire** : طيران  
لغة ، فلوذا ؟

**تورنيه** - إنه عنوان المقال الأول في الكتاب وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفي رأي أن نشر كتاب يعني إطلاق الهبات في القصاء . والكعب عبارة عن طيور ، ضامرة ، غارقة بجماعة ، سيم على

وجوها في الزحام ، باحة بكل لغة عن كائن من لحم ودم ، لكي نخط عليه ، ونضع من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! وما دام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود - على تقدير - نصف وجود ، أو هو موجود بالقوة ، شأنه شأن ملحن موسيقى لم يهرف

من : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟  
**تورنيه** - لا ، فاللوحة التي لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عين طائر ، أو طائر محلق . أما المكتب الذي لم يقرأ ، فإنه يظل كتابا لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشئ غيبي

كذلك فإن العمل يولد عندما يقرأ الكتاب وليس هذا العمل إلا خليطا ميبا من كتاب مكتوب ، أي من إرادة المؤلف ، ومن تحقيقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس حقل وشعوري لدى القارئ . وهناك دائما لكل كتاب مؤلفان . هذا الذي يكتبه ، وذلك الذي يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج في الفنون ، لأنني أعتقد أن مثل هذا التصريح مائل فيا . وأنا أطلق صفة المنظمة على الفن الذي يتطلب من القارئ جوابا منها من الإبداع . وأسمى فناً مثل في السبيا ، الذي يصبر القارئ في نطاق شبح من السلبية المطلقة ، ويضعه في الظلام ، ويومه تكريما متعاطفيا لكي يلقاه صورا ، ولغة ليس في قفيا أي نصيب من الإبداع - أجمعه فنا هربلا

لقد أفرغني دائما سلبية المشاهد في السبيا . وأرى فيها أشبع دمر في مشهد « البرقانة الليكابيكية » الشهير . حيث اليرطل مشهود في قبض يوم بالقوة ، وجالس في مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع مقطع (مقاط) طوي لكي يحمض بهيمة مفتوحين ، ومعرضة تقوم بانتظام بترتيب قربة عنه ، وذلك لأنها - نتيجة لعدم إغاض الحنون - نجس بدون تعريض ! !

وفي المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وهنا أتفق مع بول فاليري الذي قال : إن الإلهام ليس هو الحالة التي يكون فيها الشاعر الذي يكتب (تصوراً رومانياً) ، لكنها الحالة التي يأمل الشاعر أن يصح فيها قارئه . وسيتم يكون مفهوم هو ذلك الإنسان الذي سوف يقرأ القصيدة ، لأنه في الحقيقة يحتاج إلى إلهام ، حتى تصبح القصيدة كما هي عليه في الواقع .

وقد يشع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى ليجاوز أحيانا إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال طعش يقتضيه لك بروسست **Bérénice** في بيت الشعري للشهير : هي الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي ! ، بالنسبة إلى معاصري راسي ، لم يكن لهذا البيت للمسي والصدي اللذان له الآن لدينا . وحتى بالنسبة إلى

رأسى قصه ، فإننا لا نعرف كثيرا ماذا يعني الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعني بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية كذلك « الصحراء » بالنسبة إلى راسي ومعاصريه ، ربما كانت هي وادي شيريز **Chevreuse** ، وليس خلفا أدنى صلة بالصحراء **Sabara** التي توجد في الشمال الأفريقي ، والتي تصورها الآن . أما « السأم » ، فلا شك في أنه يعني لدى راسي الخزن المعب ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكتابة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذي لوسي به الصحراء . والنتيجة أنه لا يوجد في ذهن راسي بالتعبيد شئ مما يهيم لدينا بيت بروسست في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي ! !

من : لكن بيت الشعري ؟

**تورنيه** - البيت الشعري ، نحن الذين نصنعه

من : طينقل الآن إلى كاتب ، نشر به في كتابك ، دون أن تكون قد عحصت له فصلا ميبا ،

هو كوككو **Cactean**

**تورنيه** - إنني بعيد عن كوككو لمدة أسباب : لهر قبل كل شئ شاعر ، ولست أنا كذلك . وجابه الباري ، الذي يجمله في قلب المعاصرة دائما ، يرمق كثيرا . وأخيرا فإن تصويره لجنس غريب على كل القارة . لكني ، مع ذلك ، لا أحفظ لكاتب آخر من الاستلهادات مثلا أحفظ لكوككو .

حدث لي عدة مرات ، في أثناء التمرات التي أنفعتها في المدارس ، أن أجهت عن السؤال الطيفي ، الذي يطرحه التلاميذ : « ماذا يوجد من الحقيقة في كتاباتك ؟ » - باستعارة عبارة كوككو التي يقول فيها . « أنا كلمة ، لقول دائما الحقيقة » . وهذه في رأي - عبارة يمكن أن تغضي حياة ممبر بكاملها في نفسها ، وهي - في نفس الوقت - أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدعشني حقا هو القربة الشديدة بين كوككو . وأوسكار وايلد . نفس العنبة تقريبا ، وربما كانت أكثر دقة لدى كوككو . عندما يكون أوسكار وايلد . « سادروا من الجريمة » لأنها تؤدي بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنفاق لا توجد إلا خطوة واحدة ! ! ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التي عماكي القس - فإنه يكون قريبا جدا من كوككو ، لكنه لا يبيع بعض القسم التي توصل إليها هذا الأخير ، الذي مثل حيا يمكن أن يحصل من منزله ، بداشت فيه النار ، فكانت إجابته - « النار ! ! »

من : يبدو أن هناك قطبين يتجادلان تفكيرك . حرص البحر المتوسط ، وألمانيا

**تورنيه** - ليس حرص البحر المتوسط كله ، بل الصحراء ، والشمال الأفريقي فقط . إنني لا أكتب كثيرا لمنطقة البحر المتوسط . وعندى أن البحر هو الخط ، وصفة خاصة ، أقصى حالات الخزر . في





كتاب اليازك Les Météores كتبته صفحة من خزر ، حاولت فيها أن أقرب كثيرا من لغة الشعر . بأن أوصي الكلمات وربا ، وكناصها ، وتركيها . وقد علمت - وأنا صغر - بذلك - أن هذه الصفحة قد استخدمها مدرسو اللغة في درس الإملاء للتلاميذ في المدارس . لقد سررت جدا كثيرا ، وذكرني ، في صغر الوقت ، ما قاله والد موصيل بانيول . M. Pagnol . وكان مفرحا في ملوثة ابتدائية . أتقول لفرانس أي كاتب عظم ! إن كل صفحة مما كتبه تصلح بلاء .

البحر ، هو الخزر . الامتداد العظيم للرمل . اعتدل ، والأشباب التي يقدمها على الشاطئ ، والصخور الباشقة من الماء . والاصكسات ، والطين ، البحر الأبيض المتوسط طيس إلا بركة صغيرة هرد لا سمحها !  
يكن صرير ناصح .

من ومع ذلك . «صحراء هي عكس البحر»  
موسى ب - - -

توربيه - لكها بها المطرب . إن لدى مشروح رويته هي حامل مهاجر ، يرسل من وحدة في الحرب ، وليس من وعمران ولا من المطر

ومن ناحية أخرى ، فإن الصحراء ليست إلا صحراها من جانب لبيولوجيا الفرنسية الأصيلة . وأكاد أقول إن المطرزين والمطربانيين لا يعرفون ما الصحراء ، بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم ، والفراغ . لكها بالنسبة إلى الفرنسيين مثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها ، وجررت أحداث رواياتهم وأعمالهم الفنية إلى العمق ، وأنا أيضا أعمل في هوى صحرائي !

من - - -

توربيه - يحتوي كتاب «طيران الحمامة» في أكثر من دمج . إن لم يكن في نفسه ، علىصوص تتعلق بألمانيا . ألمانيا هي ثقافة ، وعجاجة الجانب الفلسفي بها قبل الجانب الأدبي . لقد كانت الفلسفة هي دليل إلى ألمانيا . ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألماني . حيث قرأت نوباليس . وكلايست . وتوماس مان . يعني فلسفة

وقد عملت في كتابي . أستاذي في مرحلة الترميم الثانوي . موريس دي جانتيلك ، الذي درس في الفلسفة . وكذلك الأدب . وهو الذي علمني أن عين الفيلسوف التي تقرأ الأدب هي من طراز أستاذ الأدب الذي لا يعرفون الفلسفة . لذلك عندما انتقلت في العام التالي إلى جامعة السوربون . لم أكمل كثيرا أن أخرج محاضراتهم المرحجة

من - قد يكون السبب في هذا أنه في كل مكان ، كما في فرنسا . يعني نشغلون بالأدب من التفرغ كثيرا للافكار ؟

توربيه - لكني سأعطيك مثالا لفكرتي في هذا الصدد . يطرح درس في الأدب من الفريد دي موسيه واستشهد الأستاذ بآياله :

Dam Vente la rouge  
Sous un bateau qui bouge

في غيبس ، غرق الأحمر  
يحتسك قرب بحر

م راج الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر ، محاولا البحث عن قافية تنهي ب ouge - . وكنت ساعيا في القامة عشرة من عصر . ولم أصدق أفي .

لكن إلى جانب ذلك ، كانت هناك محاضرات حول كوكيلارد ، وكالكا ، وسلور . سلور الذي يعد أروع مثال لفيلسوف الذي كتب الأدب . وقد كان هنا - كما ترى - شيئا مختلفا عن الثقافة ouge - !!

أخبرني في كتابي «طيران الحمامة» أن شعر الفرائي يعني الفيلسوف تلك . هناك مثلا فصل عن كاتظ . Katt وإذا سئلت عن أفضل فصول الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه من الفلسفة . فإنه يستطيع أن يعلم أولئك الذين يقرنون الأدب وبحبونه . ألا بعد الفلاسف الرباعي للجميل Beau والرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟ تلك أدوات أساسية لا نحتاج أبدا . وعندما يقول كاتظ

«إنني أطلق الفرائع على ماهر» بصورة مطلقة ، كبير ، تلك حقيقة جفرية ، لأنها دائما متناقضة ، حيث نرى كير بعد أنرايسيا ، لأن الشيء الكبير بصورة مطلقة متناقض في الأشكال والصور فالعاصفة راتعة ، والصحراء راتعة ، والسجاد المرصعة بالنجوم راتعة . وكل هذه الأشياء كبيرة

ومرة أخرى ، لست هنا بعبد من الثقافة التي مهي ب ouge - !!

من - الثقافة هي أن جزءا من النقد الأدبي مزال غير مهم إلا بالنامية ouge -

توربيه - بكل أسف ومع ذلك ، ربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية . أما عندما لا يستخلصون شيئا . فموجب يكون امرهم مدعاة للسخرية

من - مما يتعلق بالنامية . لقد لم بعمل مخرج من انصوص حول الأدب الألماني كلايست وانتعاده مع هيرست . وي لا يوجد معلومات مماثلة في أي نص آخر حول كلايست .

توربيه - أليس هذا طيب ؟ لا يوجد سطر واحد من حتى . ولم أجد الرعية في كتابة مثل هذا السطر إلى أنملك محلبين باللغة الألمانية بتخصصات إنتاج كلايست ووثائق حوله . وقد اعترت . وركبت ، وترجمت عددا من قصورها . كذلك فقد ذهبت إلى ألمانيا ، لزيارة قبر كلايست

كان كلبت متحررا كبيرا . وقد قيل إنه كان حاجزا من الناحية الجنسية . وقد يكون هذا محتملا . لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه توصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لممارسة الجنس مع امرأة هو أن يقتل حبه معها . وأن يرتكبا معا في عش واحد . وهذا هو مهي الانحراف !!

من - إذا سئلتك - بعد أن عرفنا ما هو الأدب بالانتماء - كيف تعرفه أنت . لماذا نقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من النقاش حول ماهر أساسي . وما هو عربي ؟

توربيه - ربما . لكن في نصوري أن الأدب «دروس في إجابة لطيفة» . تصور معي إنسانا مطلقا يرور مسبقا وهو يحصل معه كل الذكريات الأدبية التي تستدعيها وتثيرها في نفسه تلك المدينة - لا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يزورها دون أن يكون معه شيء من ذلك !!

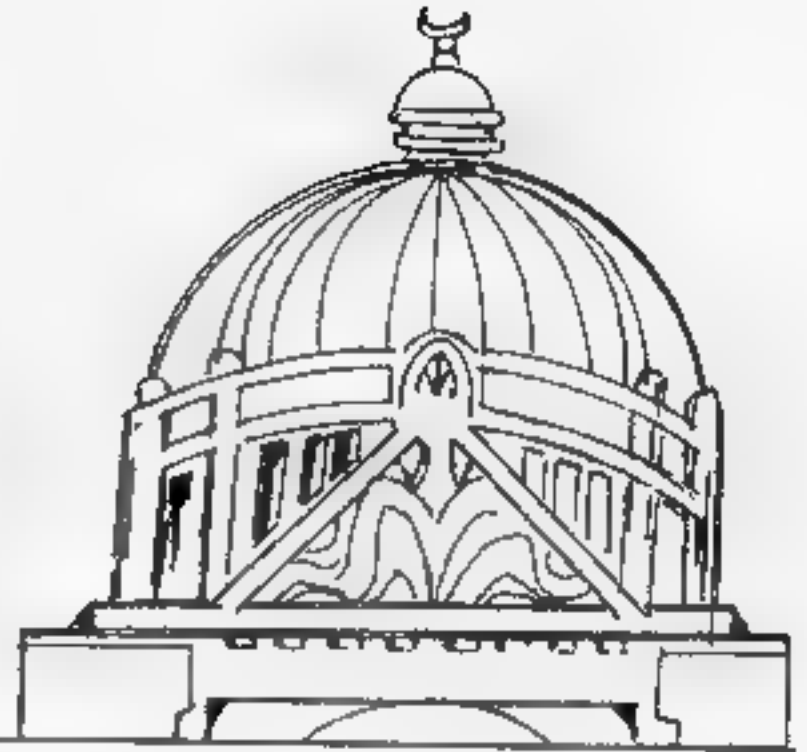
كذلك فإن عملية التقاطع بين كاتري تراه في الحياة اليومية ، وشخصية روائية مماثلة - يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكاتري

إن الأدب يبيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة والحكمة صرب من المعرفة يتصلل في حياة كل يوم ، وكل الناس . وكل الأماكن

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز - طريق تأمله الداخلي في الأدب . وفي الروائع الفنية - لا يمتلك حياة جميلة !

وأخيرا فإن القراءة تسور ماهر يومي le quotidien

# الرسائل الجامعية



## أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

وبسبب حتى هزيمة يوليو ١٩٦٧، وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر، وما انشأها من إنجازات وقرارات اجتماعية، فادت إلى انحصار سيطرة فئات، وظهور فئات اجتماعية جديدة. أما التحول الثالث في هزيمة ١٩٦٧، التي بعدها الباحث انتكاسة طرقة التحولات الاجتماعية، وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث بتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية، وإن كان المجتمع السوري بها يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية، وذلك إذ سبغنا معه بأن التحولات الاجتماعية تسمى تغيراً في العلاقات الاجتماعية، وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج. ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تحس علاقات الإنتاج، ولكن بشكل لا يؤدي إلى تغييرها جذرياً.

وفي الفصل الثاني يفتد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقة التي انحصر بها الروائيون، وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر بها يكتبون، بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقة التي ينتمون إليها.

والفصلان الأول والثاني - بهذا الشكل - يدخلان محاراً ضمن أصول الدراسة، ويتجهان أنوار الدراسة الأدبية اقتصادياً، مكملاً الفصلين القرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع، وصراعها معها، وسيطرة كل منها على الحكم، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لذلك الصراع للمادى طبقاً لرؤية الباحث.

الرسالة قدمها الباحث شكراً عزيز طاصي للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب، وموضوعها «أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا»، من آداب الظاهرة، واشترفت عليها الأستاذة المذكورة مهدي الظاهري.

تتكون الرسالة من تسعة فصول، يبدأ الفصل الأول والثاني منها بمهيدا للدراسة، يتناول العلاقة بين الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بها سوريا، وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية، يعتقد الباحث أن لها تأثيراً في المسار الروائي، وأنها تلقي الضوء على الظاهرة الروائية كذلك وقع الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في بوعية الكتاب والجمهور ووظيفة الرواية، موضحاً أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتأثرون اجتماعياً وثقافياً، كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في ريادة الإنتاج الروائي واتساع حجمه، والتحول الاجتماعي الذي يتجسد فيه الباحث، هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي، يسبب إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة، وهي تحولات تتغير بالسطحية في العالم العربي، أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسي واقتصادي وثقافي، وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السوري، وأدت إلى تشكيله في صورة منيرة - الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧، وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنة على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية، والثاني يبدأ من ١٩٥٨

ما يعلقه بين الأدب والمجتمع؟ وما معنى عبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع؟ وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة لنقل أحوال المجتمع فلا حرجاً...؟ يقول أحد الكتاب: «إن هناك نهاداً في التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع في إنشائه الأدبي، لكن الكاتب لا يبدل إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام لمجتمعه، فالأدب حين يتأثر بالمجتمع يتحدد لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من مجتمعه، ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول إن الأدب يؤثر في مجتمعه، إنه يعيش في مجتمعه، ولكنه لا ينجس أديمه إلا في الحالة التي يستغل فيها ذاته عن هذا المجتمع، متخذة موقفاً فكرياً خاصاً».

والمنصرون الاجتماعي للعمل الأدبي - بهذا المعنى - لا يستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع، بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع، فالعمل الأدبي هو المنصرون الاجتماعي هو العمل الذي يصبغ إلى مجموعة القيم الخاصة قيمة جديدة قد ظلمها أو تعدل منها، وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع، فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله....»

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع، لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد «إمكانيات» المجتمع، أو على حد تعبيره «أحد الآليات التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر بها».

وبدا كان البحث منذ البدايات قد ميّز بمرس في تطور النص في المجتمع ، والرواية والأدب جزء منه ، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الآليات القويّة ، كما أنه يحتمل في تطوير الآلية والتجربة أو تغييرها أو هدمها . فإن القارئ للرسالة يفسحاً بأن الباحث قد جعل الأدب بمرتبة محصلة للبناء الثقافي ، لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده ، وهو التمييز الأصيل في مادة هذا النوع من النشاط البشري . فالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تخضع دائماً لملاحظات الإنتاج المادية في المجتمع . ومن هذا المنطلق الماركسي يؤصل الباحث كل أصول الرسالة تقريباً . فقد خصص الفصل الثالث بأكمله لهذه الأصول التحتية وتفرعها وتاريخها ، لا في الأدب فحسب ، بل في الجمهور ، وفي الأدب نفسه .

في هذا الفصل تناول الباحث الرؤية الذاتية . دارساً أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية الذاتية . ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ - ١٩٥٧ ، وبما يتبع لجوء الكتاب لعرب إلى الغرب لاعتبار نماذج سلوكية وإبداعية ، وكيف أن تأثير الروائيين السوريين بالأدب الغربية كان نفسه الاختيار الاجتماعي . وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية ، فيرى أنه من البديهي أن يختار الروائيون ما يتلاءم وتصوراتهم وأوضاعهم وروايتهم ، أي إن القرية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي أثرت في صفة الاختلاف ، في نهاية الأمر ، وهي التي ستؤثر في رؤى الكتاب واختيار الموضوعات . وفي الشكل الذي كذلك ، فهو إذن يرى أن الرؤية الذاتية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي تسمم بمرور من الصراع الداخلي ، أو هي صراع تجريدي بين الفرد وقوى الطبيعة أو المصير . ويتجلى ذلك في أشكال تصبغ محددة ، لأنها غير محددة بزمان أو مكان ، وتصبغ لطول وهمة .

وبإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فإنها تفقد ديناميتها ، ولا بد من أجل دفع مسارها واستمراريتها ، من اللجوء إلى قوى خارجية . وبذلك يتدخل المصير والمصادفات في بناء الأحداث وفي سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك ، وتصبح الشخصيات معصولة عن إطارها الزماني والمكاني بسبب نصيب البئس . . . وهنا نلاحظ أن البيئة لا تؤثر فقط في رؤية لاديب ، بل يصل بنا الأمر إلى حد التأثير في تشكيل العمل الفني نفسه ، فالشخصيات - كي رأيت - تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومصيرها لا يمتد فيها ، وتصير أشبه بشيء محركة بدا الكاتب . وعندئذ يهيمن على الرواية صوت واحد ، ولغة واحدة ، في الرد والحوار ، مما صوت للولف ولغته ، ويزداد الصلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب ، لأن إعمال الواقع لا يلبس أمام هؤلاء

الروائيين مجالات سوى انعقاد تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية . ولذلك تقترب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية ... ص ٤٧

هذه الأحكام المتعديّة وصل إليها الباحث حين تناول بالتحليل أعمال ثلاثة من الروائيين هم « شكيب الخليلي ، وصير الدين الأيوبي ، وصليب كمال » . وقد حاول أن يبين التطور الذي أصاب الأشكال الروائية على أيديهم جعل التطور الاجتماعي في الشكل والتعبير . وهو يطبق رؤيته للأدب الجديد على هؤلاء الكتاب ورواياتهم ، فيفر مثلاً عجز بطل قصة « قلوب » للأيوبي عن النقص في درسته ، وانجذبه إلى العمل الملم ، بعد أن ورث ثروة عنه الثوب ، بأنه يمكن أن يكون امتداداً لموقف البرجوازية العربية من العلم ، وهي التي عجزت عن إيجاد ثورة صناعية ، وبالتالي هيئة علمية ومكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها ... وإذا صح هذا فإن غير الدين الأيوبي يبدو بمنزلة للشرائح البرجوازية المتحللة ... !!

وحين يتعرّف الباحث لتوجه الرؤية الذاتية في هذه الأعمال فإنّه يستجّل أنها رؤية صباية مضطربة أدت إلى تولّد حلول وهمة عاجزة للأعمال الثلاثة وتنعكس هذه الرؤية المعجزة على البناء الروائي فيبدو طبعاً يشكو من صدوع وفترات وانكسارات متعديّة . فالكتاب باحث ، والزمان يحلّ من أية وظيفة صبة . والسر لم يفسّر بوظيفته في تحقيق التوازن للبناء الروائي . أما الحلول فهو قليل جداً ، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المرقف . وأما البناء اللغوي في روايات هذه الفترة فينبغي أن نطلب عليه البلاغة الشكلية .

**والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان « الرؤية الفردية الوجودية » .** وبهي هذا الفصل يتبع تأثر الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية . وهو لا يؤيد إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها ، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار ، هي نتم بشكل أو بآخر عرض مناقشات التي تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية . كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جامزة داخل الشكل الروائي . وهو يرى أن الروائي غالباً ما يبحث في صياغة تصورات وأفكاره صياغة فنية ناجحة ، لأن الرواية للفننة من فكر متحرك قد لا تحرك أنطيس القراء ، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية عديمة القيمة في نظر الجمهور . وقد تأثرت معظم الروايات التي صدرت بين عامي ١٩٥٨ ، ١٩٦٦ بالفكر الوجودي بشكل أو بآخر . وتعد تجربة مطاع صلفي ، في « جبل القنطرة » ، و « آثار عوف » من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها نقلة الفكر الوجودي ، ومن حيث ريادة وأثرها في روايات الأخرى .

وفي الرؤية القومية في الرواية السورية يخصص الباحث **الفصل الخامس** . ذلك أن التحول الاجتماعي فرض شروطه من خلال الحدث القومي

التاريخي (الوحد مع مصر ومجزاها) ، وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية ، فأحدثت تيم بحركة القومية العربية ، وقدموا إلى التسليح بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة . وقد قدم « أديب محي » قصته « دمي يعود للظلمة » ليعالج بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قرارات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة على أنها قصت على الإقطاع ، وحدث أزمة الجماع ، وعادت حقوق الملاحين . ثم تأتي رواية (جومي) لعيسى الكاتب ، وهي رواية ترمز طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحلوى بفرده المثقون . وأخير تأتي رواية (العصاة) لـ « صديق إسماعيل » التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعي والمنطقي للفكر السياسي السوري منذ بداية القرن العشرين . وطبقاً لمسج الباحث فإنه يرى أن التكيف الذي طرأ لهذه القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة أحياناً لخدمة القصص الاجتماعية . وأعقب أحياناً ، وفي هذا التآرجح بين النجاح والإخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية ومازالتها من منجزات اجتماعية غير جذرية

**والفصل السادس** . يتحدث عن رؤية الهزيمة في ١٩٦٧ ، تلك الهزيمة التي انتمت في موضوعات الروايات العربية ، سواء من عاش في أرض المعارك نفسها ، أو الذين عاشوا على أطرافها . فقد تعددت العوامل الروائية تبعاً لتشتت الموضوع وعدد روايات وقد وفقت الرواية السورية عند تفسير أسباب الهزيمة من الناحية العسكرية ، وحاولت رسم طريق لتجاوزها بالانتماء للأرض ، أو بالكفاح الشعبي المسلح ، أو بالرجوع إلى الماضي لتفقد الأوضاع التي أدت إلى الهزيمة

ويرى الباحث أن الهزيمة كانت كاشفة حرك التحولات الاجتماعية لا تعرض بالضرورة لتكاسف في الشكل الروائي ، وبذلك تبعاً لذلك - نظرياً - أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متواترة . فالهزيمة وانتياف المقاومة الفلسطينية أزا بشكل فعال في تسييس الأدب ودفعه إلى أمام

**وفي الفصل السابع** طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف في القصة السورية . وهو يرى أن صورة الريف ارتبطت في الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التي عرخت قصبة الريف في صورتها في روايات المرحلة الأولى صور الريف على طريقة الرومانسيين مثلاً في شكوى ، و « مرا ليرس » وفي المرحلة الثانية في صورة الإصلاح الزراعي ، أما بعد ١٩٦٧ فقد صور في ضوء تجربة بوير ، وفي أحياناً أكبر ، وحول بشكل أصح وأكثر واقعية كما سبق

لنا الرؤية الاشتراكية عند كانت موضوع الفصل الثامن . وإذا كانت الروايات التي جسدت رؤيته الهزيمة قد التزمت بقليل أو كثير من الرؤية الاشتراكية ،



كاتبه من نوع خاص ، وهم أدبه من خلال تراثه كله ، ومساهماته في الفكر عامة . إن طه حسين روائي بدون شك ... فمن ذا الذي يقول إن الرواية شكل له قواعد ، وقواعد الرواية تنمى سريعاً وكثيراً ؟ ولا يصح طه حسين أن يكون روائياً من طراز غير مأثور . فهو عبقري متعمدة الجوانب ، قد تركت لنا روائاً موعداً .

هذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التي دارت أسبانيا حول فن طه حسين القصصى . وتتكون الرسالة من باين رئيسى ، يستفاد منه تناولت فيه الباحثة تطور فن الرواية في مصر : محاولة رسم المعالم الرئيسية لرواية المصرية قبل طه حسين . وترى الباحثة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم ، والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرغاصات القصة المصرية الحديثة ، بادئة بتطويع الأبرار للطهطاوى ، وهلم الذين ، على مباركة ، و « حديث عيسى بن هشام » للمولى على وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة في أوائل العشرينيات ، حيث نشر جورجى . زيدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتورخ الباحثة بين نمط هيكل لظهور قول بداية حلقية الرواية الفنية في مصر . وقد لاحظت الباحثة أن القصة في هذه الفترة قد تأثرت بالظروف السياسية التي أعقبت ثورة ١٩١٩ ، فقدت روح المقاومة ، وتسرب الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفي ، الذى يقبل إلى السهولة ، ويصل إلى القارئ إلى القارئ بأسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية في الحوار .

أما في فترة ما بين الحربين ، فقد بدأ خيار الرئيسى للقصة يتجه أساساً إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الجاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباحثة أن مسج طه حسين قد أثر في كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ في الأدب عامة ، والقصصى خاصة . فقد تمكن الدكتور طه حسين من تكوين أسلوب خاص به ، للرواية باللغة العربية وآدابها ، التي حصلها من خلال دراسته التقليدية في الأزهر ، ثم تمكن من الاطلاع على الآثار الغربية ، لاسيما اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انمكت آثار المرحلين السابقين ، مضاعفا إليها استجابة الكاتب للحواسل السياسية والاجتماعية والثقافية للماصرة ، مثلاً انمكت فيها فكرة الكاتب عن مثل الأعلى والفن والحرة الفكرية .

والتمهيد - كما نلاحظ - يميل إلى الاستيراد التاريخي ، ولا يقدم جديداً لا مفرده . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصى عند طه حسين ، وانتمائه العامة . وهو مكون من فصلين : الأول عن دور التراث الثقافي في فن طه حسين القصصى : كالتراث الإسلامى والبيئة العامة

وقد انتهت الفرنسية واليونانية . وقد قسمت الباحثة هذه التراثات إلى قسمين : الأول يتناول دور التراثات الثقافية في القصة لدى المؤلف ، والثاني دور هذه التراثات في مادة الفن القصصى ذاتها للبعد . وعن دور التراث الإسلامى في تكوين طه حسين ، تبدأ الباحثة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التي تلقاها الأديب ، بدءاً بالأنفحة لابي مالك . وغيرها من المتن ، إلى جانب شغفه بالاختلاط بالبيئة العلمية ما بين البيت والمكتب والمسجد ومحاسن الطمأنينة ، ثم دولته في الأزهر . وحفظه للقرآن . ولتلاحظ في هذا الفصل أن الباحثة قد انضمت من كتاب الأهم لطله حسين مرجعاً أساسياً تصرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع ما في ذلك من خلاص حول الأهم دأبا ، حل في من قبل الفن القصصى . ثم هي سيرة ذاتية ، ومع ما يفرغ من ذلك من خلاف حول قضية الصدق الواقعى والصدق الفنى .

ثم ترى الباحثة أن البيئة العامة قوت في فكر طه حسين . وهي تقصد بالبيئة العامة بيئة صحفية الجريدة ، التي أنشأت له أن يقرأ وأن يكتب في آن واحد .

والفصل الثالث هو تراثه اليونانية القديمة والقرصانية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على كتون سلاطين اليوناني والقرصاني للإسماعيل ، ودرجت أواخر الصداقة بين وبين كبار كتاب فرنسا مثل فلوريه جيد ، وبول فاليري ، وسارتر . لكن طه حسين - كما تقول الباحثة - لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوعبه ويحمله نهائياً عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بطله القوي عليها ، وأن يجيد بما يراه ملائماً لها .

والباحثة في هذا الجزء من الرسالة تنبى آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم في فن طه حسين القصصى والتراثات فيه . ولكن هذه المجموعة من الآراء تنسب إلى مدارس نقدية مختلفة ، ومن هنا فقد جاءت أقوالهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة . وتسلت الباحثة نفسها هذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعصها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تنافس هذه التراثات في حد ذاتها ، التي لا يمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعاً بالمعنى الحقيق للتأثر فهو في حينه هو شخصياً الاضطراب ، وهو أمر لم يلمح له أحد في فكر طه حسين . فطام طه حسين - كما تقول الباحثة - يتسبى إلى الواقع المصرى ، في حين يتسبى بناؤه القصصى إلى القصة الغربية . ولكنها تعود لتذكر بعد ذلك ( ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة ) أن عالم بعض قصص طه حسين ، يشبه عالم بلزاك وفلوريه وزولا ( « المظليون في الأرض » وشجرة اليوس » ) ، وأن بعض شخصيات طه حسين النسائية يذكر بشخصيات كورنى ، وويليكت ، وهوراس . فما

مخصوص روياته الإسلامية هي تقول خلاص أحد الكتاب في طه حسين يتفق مع « شافيرمان » صاحب عبقرية المسيح ، في المسج والغاية اللذين من أجلها كتب طه حسين « على هامش السيرة » و « الموعود الحق » . كما تذكر الباحثة أن استخدام طه حسين للموقف المروعة التي تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه الموقف التقليدي في الأدب اليوناني . وبصفة خاصة في قصتي « دهاء المكروان » و « الحطب المصالح » . وترجع الباحثة - أيضاً - برأى بعض الكتاب - هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص طه حسين مع مثيلاتها من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهي تبالغ كثيراً حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصور ، مثلاً أن الأشباح التي كانت تهاود « آمنة » بطله « دهاء المكروان » هي نفسها الإبريات أو ربات الانتماء الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة في نفس القصة هو موقف إليكرا المعروف ... الخ . وكان الأشباح التي تحمل دكتا منها في الجنائى الشعبي عند العامة في كل مكان هي وقف على الإغريق .

ومن المصادر التي وفدت مادة القصة عند طه حسين تقول الباحثة ، إنها مصادر تاريخية وأخرى دينية ، ثم مصادر شعبية وبشعة ، وأخيراً مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية في أعجب طه حسين القصصى . وقد تناولت الباحثة في هذا الفصل نشأة المذهب الرومانسى والواقعى في القصة المصرية وأثرهما في فن طه حسين القصصى . وقد مهدت الباحثة لدراسها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية في القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الدلى ، والاتجاه الإجماعى ، الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى . وأخيراً الاتجاه الواقعى . وتأخذ الباحثة في رصد كل مجموعة من أعمال طه حسين تحت الاتجاه الخاص بها . فن الاتجاه الدلى يدرس « الأيام » و « أعجب » ، ول الاتجاه الإجماعى تدرس « الحطب المصالح » و « دهاء المكروان » و « شجرة اليوس » و « ماوراء السيرة » . وتدرس « القصر المسحور » و « أسلام شهرزاد » في الاتجاه الأسطورى ، وهي هنا في تقسيمها لهذه الأعمال مخطئ بين ما هو واقعى وما هو رومانسى ، ثم هي تخطئ مرة أخرى بين الواقع العملى والواقع الفنى والسبب الذى نوقمها في هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد التباينة في أعمال طه حسين .

والباب الثانى من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمعنوية في فن طه حسين القصصى ، وهو يتناول على ضللى . الأول عرض لبعض الآراء الخاصة بطله حسين في فن القصة وحرة الفن والفنان ، مع



استمراس لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تمهيدية للمصطلحات الفنية في مؤلفات طه حسين القصصية . والبحث يلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية لطله حسين ، وهي مادة استمدتها من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، بل جاذب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن وجهته في أن يعلم ويحفظ قد أنصحت رواياته في كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابت الحدث للقصص بالتوقع نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن إشغاله بالمهدف أكثر من الوسيلة جعله يتعمق بقواعد الرواية ، ولكن الباحث تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورته نظرية فقط ، ولم يبرح على تلك الأصول في جميع قصصه ، وبما أراد أن يثبت نظر القارئ وشده استباده إلى ما يطرعه من آراء

لما حرية الفاعل عند طه حسين فهي الحرية التي لا تعرف الطبيعة غيرها . فالكتاب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة نفسها المذهب بما لا خير فيه . واستفاد ما يفتح الناس . فقد تكون الطبيعة المبر من الصناد ومن الفن ، وأقصد من التصاد . وأقصد من المصور ، على هذه القصص . أما الطبيعة فصرمها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والضمنية ، التي مرمها ، والتي لا ترمها . والتي تعمل سواء رغبت أم أبينا . وفي هذا الإطار من مفهوم حرية الأدب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وهدف . ولذا

هو يرفض الالتزام الذي لا يبع من شخصية الأديب الحرة .

وتعرض الباحث بعد ذلك للدراسات النقدية التي قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والعربية . وموجه في نقد الرواية - كما يقول - غير متحول عن منهجه النقدي العام ، الذي يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة الذاتية ، ويميل إلى التيار الإنطباعي في اعتياده القوى والبرعة التأثيرية . فقد نقد طه حسين « بين الصغرين » لتجيب محفوظ . و« جمهورية فرحات يوسف إفرنجي » ، و« روميا لعمد فردي أني حديد » ، وكذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم . مثلاً فقد قصصاً غريبة لعدد من الأدباء العالمين . مثل ألفريد كايو ، وجول هيرلر وهنري بيك .

بعد ذلك انطلت الباحث إلى دراسة الشكل الفني في أعمال طه حسين . من حيث الأحداث والشخصيات والبيئات القصصية والزمان والمكان والمبكة الخ ... وهي تقول إنها تبحث في مؤلفات طه حسين القصصية من الميراث والمصادر البارزة للشكل الفني وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال المبكة . وتلفت الباحث لتقول إنها يجب أن تأخذ بعين الاعتبار حين تتحدث عن شكل الفني قصص طه حسين . الحقبة التاريخية التي كانت فيها الأدب إنتاجاً . وكيف كانت الرواية العربية غير مستوية لشروطها الفنية .

وهي ترى . بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال

طه حسين تقريباً ، أن الأيام ودهاء الكروان هما الصلمان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعاتها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتتفرق إلى شروط القصة الحديثة . لتدخل لتؤلف بين القارئ والشخصيات ، وحشد الأحداث دون مبرر مطلق .

وفي الفصل الثاني والأخير تناول الباحث المصطلحات المعربة في فن طه حسين القصصية . وتقصده بالمصطلحات المعربة أهم القضايا التي حاطها للقول ، ورويته لها وأسباب معالته إياها . ذلك أن طه حسين عاش عصرًا تضاربت فيه التيارات الفكرية والوجدانية ، وأدرك ظروف مصر وهي تتخط بين القديم والحديث ، وشكلته قصايا بلده . وحال قصور التعليم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة . فكان لزاماً عليه ، بوصفه أديباً ملتزماً ، حراً في التزامه هذا . أن يدافع عن هذه القصايا ، وأن يتصدى لمعالجتها

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هي . بالإشارة إلى الملاحظات السابقة . أن الباحث عاين جميع أعمال طه حسين القصصية معاملة واحدة ، وهي لم تفرق بين الرواية والقصة القصيرة في هذه الأعمال . وأنصحتنا جميعاً لنص للمبار النقدي . وهذا قد يبدو من غير العدل لأجل الكاتب أحياناً . ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات . فإن أحداً لا يستطيع أن ينكر جهود الباحث في رسالته

# المكتبة الأكاديمية

تليفون ٧٠٩٨٩٠ - فاكس ٩٤١٢٤

١٢١ شارع التحرير الدقي

ACADEMIC BOOKSHOP

- نظام درري لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- أحدث كتب العمارة والفنون
- قسم خاص للدراسات والبحوث العلمية المتخصصة
- أضخم مرصه لكتب الأطفال واللعب التعليمية
- أحدث مراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات

معرض  
فنّي  
لأعمال  
الفنانين التشكيليين  
المصريين



## ملاحظات قارى

□ ماهر شفيق فريد

هذا على مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة فصول . ارجو ان ينسج هذا صدر كتاب المجلة . يذكر الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في محاضرته «تجريب في الشعر» : «ما ترجمه العماد لوليم هارلث» (ص ١٥) ولا علم لي بأن العماد قد ترجم من هارث أكثر من منظور واحد . وإن كان مطبعة النخال قد ذكره في كتاب «شعراء مصر ومنتجاتهم في الجليل الماضي» : «لا أعني» إذا قلت إن هارث هو إمام هذه المدينة في النقد ، لأنه هو الذي سمعنا إلى صفات الشعر والنثر وأغراض الكتاب . ومواضع الفقرة والاستشهاد : (مكتبة المصنعة المصرية : الطبعة سنة ١٩٦٥ : ص ١٩٢) . كما ذكره في «موسوعة الشعر في مصر» (الطبعة الأولى ١٩٦٥) .

والتوقيع : نصيب ناصر هارث على عدد يحتاج إلى بحث حاد ثم يقدم به أحد . حل فكرة ما كتب عن عبد العماد . وربما كان الكتاب الوحيد من اللذان نظروا إلى هذا الموضوع . يذكر عبد العزيز المصطفى . في كتابه «تطور النقد العربي الحديث في مصر» . وإن لم يرجع إلى هارث مباشرة . وربما اعتد . في مناقشة النصيب . على معاني الدكتور طه حسين لوليا من كتاب هارلث «محاضرات عن الشعر الإنجليز» (مجلة ثروت الإنسانية : ٥ نوفمبر ١٩٩٧) . والدكتور بيل راسب الذي أرى في معناه صحفياً . يريده اختيار اليوم . أنه يناقش مع العقاد في إحدى ندواته حول هارلث وكولردج باعتبارها من غدا شكبير . وأن العقاد كان في تفصيل هذا : خلافاً لمرأى النقاد الذين يجد كولردج أعظم النقاد الشكبيين خاصة .

في لندن قدم عن «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» يذكر الدكتور شكرى محمد عباد أن الروال جوزيف كوراد سربدي الأصل (ص ٢٦) والتوقيع : ان كوراد سربدي لا صلة له بالسويد . كان مولده في يودوليا . من إقليم بولندا . وكان أبوه من رعاة الحركة الوطنية البولندية . وقد سعى إلى روسيا من أجل «تطويع السياسة» .

ويذكر الدكتور شكرى قصبدة إليوت المعروفة على أنها «الغنية حب الشعر ألفرد ج . برومروك» (ص ٢٦) و«صواب العنوان» : «أغنية حب ج . ألفرد برومروك» .

في ترجمة الأستاذ سامي عشبة لجمال السيد طه في «تأثير يونسكو في مسرحية عمار ليل» يرسم المترجم اسم Beranger في مسرحية يونسكو . القائل : «على أنه «بيرنج» (ص ١٤٧) و«صواب خطته» : بيرنجيه . إذ الرأى فيه صلاته .

في صور السيد احتلال عمار في معاني «صلاح عبد الصبور ومناهج النقد» : «لا يمكن الشعراء» وخاصة به قام والبحري وابن نرومي - هذا الاضطراب المصمم . (ص ١٩٥) و«صوابها» : بر عام . ونقول : «المصوبة هم أول من أشار إلى أن تجربته الروحية شبيهة بالرحلة» . وإن عابها هو الطاهر يانص . (ص ١٩٦) و«صوابها» : عابها هي .

على الرغم من الجهد الذي يبذل في تصحيح تجارب الطبع . لا تخلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل : «ينتقل الكاتب إلى عناصر آخر» (ص ٨) كذلك .

أرثر الإنجليزي H. G. Wells (ص ٢٩) و«صواب هيجان» : Wells .

مسرحية «فاوست» لمارلو (١٨٢٩) (ص ٤١) و«صواب التاريخ» : ١٦-٤ .

«هكذا كان فاوست ودون جون جيلان لروح واحدة» (ص ٤٧) و«صوابها» : جيلير . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد في مقال الدكتور عر الدين إسماعيل «عاشق الحكيم» : «حكم الشفق» .

«إلى الفيلسوف أرميا التي أصلها الدكتور محمدى المسكوت» وفدكتور مارسلون جونز اقترح إصداره اليوم التالي .

## أولاً . أعمال صلاح عبد الصبور

### مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر حسن توفيق في مجلة «الأدب» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧
- مقدمة بلا عنوان من حوالي خمس صفحات له قصائد مرت . من «إليوت» ترجمتها ماهر شفيق فريد . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ - ٥٣
- يذكر خصصاً إلى مقال صلاح عبد الصبور المسمى «المخيلة الموحدة» . مجلة الثقافة (مارس ١٩٦٩) «مختارات من كتاب طه حسين «تذكرى إلى الصلاء»» (ص ٢٩٥) وهذا خطأ يدل على أنها لم يطلعها على المقالة . فإما هي تحقيقات صلاح عبد الصبور الخاصة على مجموعة من زعميات إلى الصلاء . - ص ٦٠ - ص ٦١ - ص ٦٢ طه حسين وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطمح بها إلى استشراف طين الأهرام الكرميين . أقل إلى الصلاء . وافق طه حسين

### أعمال مترجمة

- مسرحية «حفل كوكبيل» لـ إلكيوت : يضاف أنها نشرت في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١)

## ثانياً : أعمال كثر كتبها صلاح عبد الصبور

### مقالات نقدية

- ماهر شفيق فريد . ملامح من الشعر المصري المعاصر . مجلة الثقافة الأسبوعية (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ - ١٥
- د . نعم عطية . بنية صلاح عبد الصبور «الأميرة تنظر» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٥
- مديحة عامر . الشاعر الأمير . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ - ٨٦
- بيل فرج . صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن : مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ - ٨٩ - ٩٣ .
- إسمايل عباس . الأصول الأنثوية في شعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ - ٩٨
- عائشة حماد . عشق المرأة (لغة مستوحاة من «مسافر ليل») . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ - ١٠٧ - ١٣٦
- لارول بيرو . فنون . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- د . عبد العزيز المنصوفي . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ - ٥ .
- إبراهيم سلطان . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠
- ولهم التحرير [د . ميمى مبرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢
- د . ميمى مبرحان . نعت مع هذه المقالة . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ - ٤
- د . ميمى مبرحان . «مسافر ليل» . الضحية والخلاد . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ - ٣٨
- فزاد دواودة . المرأة المنصوبة في مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ - ٤٣
- د . محيى عبد الله . اللا مساوية في «بعد أن يموت الملك» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ - ٤٦
- سامي عشبة . المفهوم الدرامي عند صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ - ٥٥
- د . شكري عباد . الرمز في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦
- سناء صبيحة . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ - ٦١
- عبد الهى داود . صلاح عبد الصبور والرؤية العتبة . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٤
- فاروق زكى . الرؤية الإخراجية لمسافر ليل . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ - ٧٦ .
- ميمى المنصوفى . الرؤية الإخراجية لمسافة الحلاج . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ - ٧٨
- احمد المشرى . البطل في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ - ٨٢

- نعيان عاشور يقول رأيه في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤
- د. أحمد كمال زكي ، اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥
- حسن عطية ، المنة ولتلق الفرد في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١
- لحنى الزبيدي ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور في عروجه ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦
- أحمد جواد الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العربي (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١

#### قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أيام تيمر ، مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١
- مدحة عامر ، تار الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥
- عطية فنون ، شاعر المشرق والشوق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣
- سعد قزويني ، وداعا أيها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠
- علي الصبياد ، مع غروب أحلام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١
- بدر لوفيل ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧
- سالم حوي ، الرحلة الأخيرة لستيفاد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧
- عبد الله عواد يوسف ، في وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٠
- حسين علي محمد ، دمنك ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩١
- طارق كرم ، صيغة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢
- فهد طاهر أبو قاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأنك بالشعر صنت الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١
- د. صابر عبد الناجم ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢
- فاديس الأسيرطي ، إلى فارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣
- فولاد عبد الله الأوز ، مأمم الإبل ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨
- فاروق حسن مطوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراعة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١
- محمد سليم النعوى ، بناء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢
- محمد عبد العزيز شب ، حرف على وتر الفرد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣

#### ملفات أخرى :

#### أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

# مقالات وأبحاث عن صلاح عبدالصبور

□ نبيل فرج

استكمالاً للبيبلوجرافيا التي نشرها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدي السكوت ومارسدين جورج ، في العدد الأول من المجلد الثاني ، من المقالات والأبحاث التي صدرت أو أُجريت مع الشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور ، أودعنا في هذا المجلد.

ولا شك أن عددًا كبيرًا من الكتابات المصرية والعربية ، في بلادنا وأحاء العالم ، تهجم حوامًا مماثلة ، ولكن من الصعب جد حصرها ، ما يشترك بينهم في تمهيدها وتقديمها للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التي نبدأ بها صلاح عبد الصبور مكانته بوصفه شاعرًا عربيًا لا خلاص على ربهاته وأصالته - وهي فترة السبعينيات - تغطيت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامي في الوطن العربي ، مجلة في الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على نواتج الثقافة المحيطة به الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرف ما يشتر متعلقًا بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، من يتم في القاهرة وحدها ، أو في أي عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما يشتر من صلاح عبد الصبور ، أو من أي موضوع آخر .

وبيبلوجرافيا مجلة «فصول» شاعر على هذا المنهج ، ولو أنه لا يد لنا فيه

لكن هذه الكلمة دعوة للكتاب في أنحاء الوطن العربي ، لاستكمال هذه البيبلوجرافيا ، ثريتها للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، يسوى له النظم في الأدب الحديثة ، وسبيل اسمه يمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق في مسيرة الشعر العربي ، تقدم الدليل على أن الشعر الحديث لا يقتصر على رسم دون رسم أو يختص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب للتأخرين منه لا يقل أبدًا عن نصيب المتقدمين .

وهذه هي القائمة الخاصة بي

١٩٦٦ / ١٢ / ٧	جريدة «الثورة» ، السورية	دعاسة الخلاج ، في ضوء العصر .
١٩٧١ / ١٢ / ٣	جريدة «البحث» ، السورية	موسم المسرح في القاهرة والأميرة التي تنظر
١٩٧١ / ١٢ / ١٦	البحث	الأميرة تنظر هزرجا بضيها .
١٩٧٢ / ٣ / ٢	البحث	حوار مع صلاح عبد الصبور .
١٩٧٣ / ٢ / ٢	جريدة «الأخبار» ، اللبنانية	صلاح عبد الصبور يسافر في طائرة ليلية .
١٩٧٤ / ٥ / ١٥	الأخبار	ولقة مع الشاعر صلاح عبد الصبور .
١٩٧٤ / ٧ / ١٢	الأخبار	صلاح عبد الصبور في اعتزاله .
١٩٧٤ / ١٠ / ٣٠	مجلة «الصيد» ، اللبنانية	صلاح عبد الصبور يعرف .
١٩٧٥ / ٧ / ١٩	الصيد	صلاح عبد الصبور : حانا التغيير الانقلابي .
١٩٧٨ / ٨ / ٢١	الأخبار	صلاح عبد الصبور و«حياتي في الشعر» .
١٩٨١ / ٣ / ٢	الأخبار	صلاح عبد الصبور : كتابي القليلة على وجه الريح
١٩٨١ / ٣	الصيد	صلاح عبد الصبور : انهار الحلم واليقين .
١٩٨١ / ٦ / ٢٦	النساء	مسافر ليل في زغرب .
١٩٨١ / ٦	فنون	صلاح عبد الصبور : قطعة الحب وفنون العشق .
١٩٨١ / ٨ / ٢٢	الأخبار	صلاح عبد الصبور : ثقافة الصبورة وأمل الانتظار .
١٩٨١ / ١٠ / ١٠	الثقافة	صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن .
١٩٨١ / ١٠ / ١٥	الصيد	الكلمة والموت في «دعاسة الخلاج»



# نجيب محفوظ

## الآن جيليزية

### مقالة بيليست وشرافية

ماهر شفيق قريد

لقطاعات من الحياة المصرية ما بين صدور باشوات  
والكوخ المدهر وبيوت البصمة المرسطة لا عجب  
ان اتخذ الإجماع على انه روائي العدم العربي لأول .  
وإن انقذت بين الحق والحق شرارات من العجربة  
الفرديّة تكاد نطاول عبقريته . وإن اخورها استمراره  
الذووب . اعني رجلا من طراز يوسف إفرسس .  
والطيب صالح . وإدوار اخروط . وحليم بركات  
ومحمد ديب . ولويس عوض . وجبر إبراهيم جبرا .  
وحنان كنفالي . وغالب حنسا . هؤلاء روليون  
مزهويون ابدعوا بعض أحوال عظيمة . رواية واحدة  
أو على أقصى تقدير روايتان في حالة كل منهم . ولكن  
عملهم لا يشكل كلا مكتملا oeuvre على  
عمر ما نجد في حالة نجيب محفوظ

على ان نجيب محفوظ إذا كان قد لاقى من التكريم  
والإقبال في وطنه ما لم يلقه رولان من قبل . فإن هام  
العرب . وهو ما زال . شتا ام ابيتا . معيار الشرق  
الأدبي في عصرنا . قد ظل حارفا عن قرانه لأدب  
العرب الحديث . برغم انه لم يقصر في قراءة أدب  
أخرى . اسيوية وعربية وأمريكية جبرسه كثيره  
يرى ما عده هذه العده " ليس السبب هو اللغة  
وحدها . فليست العربية . على عكس . اصعب  
من اليابانية . مثلا . وقد ترجم ياسوناري كواباتا إلى  
الإنجليزية . وماز جازة رولان . وليس السبب هو  
الاكتفاء الذاتي . وشعر العربي بأنه قد بدع في  
لآداب والقصص والمفهوم ما لا يمكن أن يكمل كامة . دع  
عذك عمرا واحدا . لنحصيله . فإن العربي . وهذا  
مكرر غوته . صاحب حب استطلاع لا يكل .  
وقابليته مشعرة دائما أبدا لكل جديد . وليس  
السبب هو الفترة المتعالية التي يتخربب العربي إلى

(١٩٧٥) طلب الليل (١٩٧٥) حضرة المهرم  
(١٩٧٥) ملحمة الجراح (١٩٧٧) عصر الحب  
(١٩٨٠) تم سقراط حلقه (١٩٨١) ليالي ألف ليلة  
(١٩٨١) . ولا ادرج في هذه الأسباب رويته  
الشراب (١٩٨٨) . هي من أبناء السعد . انجبا  
نجيب محفوظ بعد إقامة مربعة يربط الفن الرويدي

خطا كبير بكل الفاييس . ينظم تسعا وثلاثين  
كتبا . وما زالت ربة الفن الموهبي ولدا محبسة .  
قد حملت مؤخرًا مجموعة قصصية حواما رايت لها  
يرى التام . وروايتي هما اليالي من الزمن ساعة .  
ورحلة ابن بطوطة . وينظر ان خرج هذه الروايد  
الحديثة إلى جوار الحياة قريبا

ولدع هذه السلاسل من الأسباب . واجمع  
الإصحاح غريب من سحر التكوين . والإصحاح  
الأول من الجبل صي . تسمى مادا اصف هولاء  
الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان نجيب محفوظ  
هو الروائي الذي نجح في المزاج بين أصق قصايا  
الفكر وأصق تفاصيل الواقع . كان واقفيا ورميا في  
آل واحد (عندى آتة . في الفصل الأول . كاتب  
البحوريات . من طراز كافكا وأصرايه . بتوسل  
بالوضعية الدقيقة إلى الإجماع . ولكن واقعيته ست  
إلا إيمانها بنجيب من ورائه ايمانها ميتافيزيقية  
عميقة . ورعبه لا يكل في مجزور الحنا والآل . ولأن  
أعماله قابلة للقراءة على أكثر من مستوى فقد أجهبه  
الآلاف لا في مصر وحدها بل في العالم العربي كله .  
ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف . كي  
وجد فيه الأمن الذي يمنى انسيا ويتهدد التلفزيون  
ويستمتع إلى الإذاعة ويتم بالمرح . تصويرا واثما

كانت لنجيب محفوظ . غير سوانه السبعين .  
ثلاثه وثمانين من عرائس الفنون ربة التاريخ  
المرحوف . وربة الرواية ذات المهاد العصري . وربة  
القصة المصرية . في ايده كان كتاب مصر المديحة  
(١٩٣٢) للبرجم من عالم المصريات الإنجليزية  
جيمز بيكي (وحدثنا نقل له العالم الاثريان شفيق  
فريد وليب حبلى كتاب الآثار المصرية في وادي  
الليل إلى العربية في ثلاثة أجزاء . وما دخل الجزء  
الرابع ينتظر النشر) . ويكي كتب عبت الألفاظ  
(١٩٣٩) وراوييس (١٩٤٣) وكفاح عليّة  
(١٩٤٤) (كان هذا الأبى الأخير أربع الثلاثة  
والمصنوع) . ثم كان كتاب خمس الحنون (١٩٣٨)  
وهو مجموعة القصص ولدت . بعد عدة استطاع  
طويلة من الانتاج . تسعا من الأبناء : فيها الله  
(١٩٦٣) بيت سبي السمعة (١٩٦٥) حيلة القط  
الاصود (١٩٦٩) تحت الظلة (١٩٦٩) حكاية  
يلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر الفصل (١٩٧١)  
الطريق (١٩٧٣) الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩)  
الشيطان يحط (١٩٧٩) ثم كانت رواية القاهرة  
الحديثة (١٩٨٥) وهي فاعه سل موصول مبارك .  
احمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ نلها محان  
الحلبي (١٩٨٦) وفاق الخلق (١٩٨٧) بداية ونهاية  
(١٩٨٩) بين المصيرين (١٩٥٦) لصر الشوق  
(١٩٥٧) السكرية (١٩٥٧) أولاد حارتنا  
(١٩٥٩) اللص والكلام (١٩٦١) السنان  
والطريق (١٩٦٢) الطريق (١٩٦٤) الشهاد  
(١٩٦٥) لثررة فوق الليل (١٩٦٦) ميراث  
(١٩٦٧) لمرايا (١٩٧٢) الحب تحت الظل  
(١٩٧٣) الكركك (١٩٧٤) حكايات حلوينا

... وترجم سعد الحلاوي رواية الكرنك في كتاب ثلاث روايات مصرية معاصرة (مطبعة بون فونكتون - بون برونك ١٩٧٩) ، بالإضافة إلى رواية سماعيل والي للدين حمص الخضر ورواية سعد الحاد

وهذه الترجمة (التي لم يمكن من الاطلاع عليها) مضممة . كما أنه قد سبق لسعد الحلاوي أن ترجم كتابا عنوانه قصص مصرية قصيرة حديثة (١٩٧٧) لم يقع في ايضا . وربما كان فيه شيء لنجيب محفوظ

... وترجم فليب ستوارت رواية اولاد حارب (عن حواد اولاد الحلاوي) وصدرت عن دار نشر هارپارد . بنسخت في ١٩٨١ . وقد عمل للترجمة عدة صوت في شمال افريقيا

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات . يستعرض فيها فليب ستوارت تاريخ نشر هذه الرواية في جريدة الأهرام عام ١٩٥٩ . والفصلية التي اثارها في اوساط المهنيين . ونشرها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد مبعث في مصر . وقد جاء على الغلاف الخلفي للترجمة به قل في الادب العالمي ما يشبه هذه الرواية . وهذا لم كانت تذكرها - من بعيد - بمسرحية برودة سو العودة إلى متروناح . ورواية كازنواكس للشيخ بهاد صلبه . ورواية جورج اورويل مزرعة الحيوان

### ج - قصص قصيرة

... ترجم ف. انصوري قصة هذا القرب ( من مجموعته قصص الخيون ) تحت عنوان بيت البت ، في مجلة مهبل إيست فورام ( اكتوبر ١٩٦٠ )

... وترجم ف. انصوري قصة هذا القرب ( من مجموعته قصص الخيون ) في مجلة مهبل إيست فورام ( يونيو ١٩٦١ )

... وترجم هينس جوسون - دبلير - وهو من احسن مترجمي الادب العربي الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم - قصة « ربحلاوي » ( من مجموعة دنيا الله ) في كتابه قصص عربية قصيرة حديثة ( مطبعة جامعة أوكسفورد ، لندن ، ١٩٦٧ ) وجوسون - دبلير من مؤيدي فامكوف في ١٩٢٢ بد

يلدرس الادب العربي في مدرسته العامة الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ وخرج من الجامعة كمرشد قصص سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل في القسم العربي بمحطة الإذاعة البريطانية ، وعاش في القاهرة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٤٩ حيث كان محاضرا في جامعتها . وهو صه روائي له ديوان . وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم السلطان الخاطر ، ومصر صرحلوز . ويا طالع الشجرة . وغيرها . وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق ا. ج. آويري . وتصدرت من ثلاث صفحات بقلم المستشرق - مع تعريف وجيز محفوظ

الكتاب لا على استقامته القومية ولا يدعي هذا الفصح شعولا . ولكنه يخلو - بما أفل - أهم ما كتب في الموضوع

أولا - أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

### ١ - روايات

... ترجم فرطون في جاميك رواية زقاق الملوك وصدرت في بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦ . ولي جاميك مستشرق بريطاني ولد عام ١٩٣٥ . وحصل على الدكتوراه في الادب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠ . ونقص لربع صوت في أماكن مختلفة من العالم العربي . وهو يعيش حاليا في الولايات المتحدة حيث درس الادب العربي في جامعة وسكون من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إيداهو من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ . وفي سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الأدنى وآداب بجامعة ميشيغان

وقد قدم في جاميك لرجته مقدمة من خمس صفحات عدت فيها عن سيرة محفوظ وأعماله . وحسن بالذكر ثلاثيته . كالتا إلى يحتاج عيرطا عامة وحشكلات أولية كما يشترك فيه البشر جميعا . كالحياة والموت والشباب والشيوخ - وعلاقة الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج بالزوجات . ومشكلات الالتزام السياسي والاجتماعي . وهذه مائة صادقة للمصر في مصر والعالم العربي .

... وترجمت الدكتورة فاطمة موسى رواية صيرلوز . وقدم لها الروائي الإنجليزي جون فاوكر . وراجع للترجمة هاجد القصص وجون روديك . وقد صدرت عن دار نشر هارپارد الإنجليزية . بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة . عام ١٩٧٨

ومقدمة جون فاوكر . صاحب رواية الفوس التي حولت إلى فيلم سينائي مثل فيه انطوني كوي . تنظر إلى رواية صيرلوز في سياق الادب للكاتب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرها . مثل مسرحية شكسبير أنطوني وكليوباترا . وقصائد كفاف . وكنتي إ. م. فورس . الإسكندرية : تاريخ ودليل . وفاروس وفيلون . ورواية الإسكندرية فورس دريل

وقد نشر محمد عبد الله الشلق عرسا وانيا لهذه المقدمة في مجلة الهلال (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان « نجيب محفوظ في عالم الناطق بالإنجليزية » . طبع مع إليه القارئ كما دلت الترجمة تتبع صفحات من الموائش تعرف القارئ العربي كما في انزوية من إشارات تاريخيه وعليه ومكانية

العربي . من جهه . أدبا . في إنجائها . بالعربي وإن كان يؤمن عمودا متوقفة على أبناء سام وحام وياض . مسعد . عن طيب خاطر . للإقرار بالعقوبات العربية الفردية التي تبرع كواجبات متائرة . وعلى فترات متباعدة (إذ نجيب ألا تقارب هذه العصور أكثر مما ينبغي ! ) . في هذه الحقل أو ذلك من حصول الادب أو الطب أو الفيزياء . وليس السبب هو إهمال دور الشر الاجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية . فليس الشعر التركي - مثلا - ( وهو الذي نشره مسند « بجوير » الدائمة الصب ) عظم من شعر العربي . ولا اقرب إلى ذوي الفريسي . كلا . عيب ان يلتبس السبب في مكان آخر

والسبب - عدى - هو التقصير المصعب من جانب ادبائنا وقادنا واساتذتنا الجامعيين في تبيدول الإنجليزية . والفرنسية . والالمانية . والإيطالية . والاسبانية . والروسية . وغيرها في نقل هذه الثروة المعنوية إلى لغات العالم المتحضر . وساحضر نفسي على الإنجليزية والفول . كم كان الحال تحتها أو ان رجالا من طراز لويس هورس . ومهدى وهبة . ومحمد مصطفى بدوي . ومحمود الفزلاوي . مكلف كل منهم على ترجمة كتاب واحد محفوظ . بالإنجليزية إلى تسامت بالإنجليزية الإنجليزية دأبا . ومعرفة الحقيقة بالعربية التي يعرف اسرارها ؟ لكن الأمور الآن قد بدأت - لحسن الحظ - تتحسن قليلا . إدرايتا عدد من الأساتذة الجامعيين - كالدكتورة فاطمة موسى محمود . والدكتورة أميل بطرس صهيان - ينفردن بصوحا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية . ولم بعد الأمر وقف على اجتهادات المستشرقين - مع إقرارنا بعظيم فضلهم . ولا يخفى شك في أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات محفوظ أو نحوها إلى الإنجليزية . فبمثل - في خلال سنوات قليلة - مكانه الصحيح كواحد من اكبر روائيين مصرنا . لا محاسن مولد راج أناس وشيوا تشيبي وميشا وحدهم . وإعا ايضا بمحيس صاوتر والمجوس ولسون ومورافيا . وسرى أقسام الآداب الأجنبية في امرك جامعات العرب - وقد بدأت تعمل ذلك حقا - خصص محفوظ مقرا مستعلا . كما هو الشأن مع ديكنز وبلزاند وتوماس مان وغيرهم . وتنتج - في الموائز الاكاديمية - علامه محمد الذي لا يقاولة محمد . وآية دخول الكتاب في مئة الكلاسيكات . أو التراث الذي صار محمود

أدع هذه التاملات - التي لا تفلو من فرق - لكي نحدث عن نجيب محفوظ في الإنجليزية من رابطين . الأولى هي جداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية . والثانية هي عرض أهم ما كتب عنه بذلك اللغة - سواء كان الكتاب مصري . أو غربا . أو إسرائيليا . أو بريطانيا . أو أمريكيا . أو إيطاليا . أو غير ذلك . فالحول - هنا . على لفة

- وفي كتاب الكتابة العربية اليوم القصص القصيرة ، من تحرير الدكتور محمود الفتلاوى (المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت نادية فرج قصة «الجامع في الغرب» (من مجموعة دنيا الله) بمراجعة جبريل وهبة ، وترجمت الدكتورة عزة كرادلة قصة «حفظ والمصري» (من مجموعة دنيا الله) بمراجعة ديميد كيركفوس

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المترجمين بهنري ج. أ. هون جروبوم ، ومقدمة من سحر عمر صمحة للفتلاوى ، كما يسبق بيلوجراف من القصة المصرية القصيرة في العربية والإنجليزية والعربية

- وترجمت ناهد سالم قصة «النوم» (من مجموعة تحت لظلة) في مجلة (لونس) ، الأدب الأجنبي الأسبوعي (أبريل ١٩٧٠)

- وترجمت قصة «شهر الفصل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آواب ورك (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم اطلع عليها)

- وترجمت قصة «وبد السماء» (من مجموعة لشهر الفصل) في مجلة آواب ورك (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم اطلع عليها)

- واصدرت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كمنهج مجلة اليوم ، التي كان يرأس تحريرها مصطفى مير ، كتاباً عنوانه نجيب محفوظ : مقالات من قصصه القصيرة ، دون نص على اسم المترجم أو المترجمين . وقد جرى الكتاب ضمن المصاحف «الطبع» (من مجموعة قيس الخنون) - وهذا هو (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) - وهذا هو (من مجموعة دنيا الله) - وهذا هو (من مجموعة عذراء القطر الأسود) - وهذا هو (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من على صفحات لا تعرف من كاتبها . تعرف بنجيب محفوظ رواتها وكاتب قصة قصيرة ، وكاتب مسرحيات وسيناريو ، وتذكر تقدمه أنه ولد في عام ١٩١٢ - وهو عظيم شاعر في كثير من الكتابات عن محفوظ ، صوبه : ١٩١١

- وترجم هاكك أوبالير وروجر آلي - مع مقدمة - مختارات من قصص محفوظ تحت عنوان دنيا الله : مختارات من القصص القصيرة (مياوبليس : بيلوبسكا إسلاميكا - ١٩٧٣)

- وترجم جويويف ب. اوكني - المحاضر بكلية الفديس يوسف (بيروت) - قصة «الجامع في الغرب» (من مجموعة دنيا الله) مع عولمش - في مجلة ذا مورل ورك (يناير ١٩٧٣) وهو في حاشي أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة لتادية فرج .

- وترجم ديسى جوسون - دبير قصة «الماوى خطف الطبق» (من مجموعة تحت لظلة) في كتاب قصص مصرية قصيرة (دار «هايان» بلندن - بالاشتراك مع مطبعة الفاربات الثلاثة برنستون - ١٩٧٨) مع تعريف وجير نساء محفوظ

هذا وقد نشرت مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصصية قد ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والعربية ، فكان مما ذكرته ست ترجمات لم تقع لي ، وبينها كالألى

١ - «الطرح» (من مجموعة قيس الخنون) في مجلة ذا سكرايب ١ (١٩٦٢)

٢ - «رجلاوى» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة آواب ورك ٢٤ (١٩٦٢)

٣ - «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة ذا سكرايب ٩ (١٩٦٤)

٤ - «النسور والقبلة» (من مجموعة عذراء القطر الأسود) في مجلة آواب ورك ٣٢٧ (١٩٦٦)

٥ - «رجلاوى» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة آواب ورك ١٠ (١٩٦٧)

٦ - «تحت لظلة» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آواب ورك ١٢ (١٩٦٩)

ثانياً - كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

٣ - كتب

الكتاب المسمى هو - ولا ريب - الإيقاع المتطور : دراسة في روايات نجيب محفوظ (الناشر : ج. بريل : لايدن هولندا ، ١٩٧٣) مؤلفه الناحد الإسرائيلي صفوت مومخ ، الأستاذ بجامعة تل أبيب . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بلوى بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينئذ : روايات نجيب محفوظ : تقييم .

ويكون الكتاب من

تصنيف

- ١ - ظهور الرواية العربية ١٩١٤ - ١٩٤٥
- ٢ - صنع روائي
- ٣ - مصر قديمة وحديثة : الروايات التاريخية - الروايات الاجتماعية - نوديب مصري : المسرح
- ٤ - الإيقاع المتطور : الثلاثية
- ٥ - الحياة الألفية الحرة : أولاد حارتنا
- ٦ - في المناهج : الروايات القصيرة

حاشية

تدليل أ طبعات وتواريخ .

تدليل ب . حمل حيكات روايات محفوظ بيلوجرافيا .

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية ،

وأنه يحتاج - بطبيعة الحال - إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧

وهو يذكر أن رسالة الدكتور حمدي السكوت عن الرواية المصرية وأنجاهاتها الرئيسية غير منشورة (ص ٢٣٣) ، وقد نشرت بها بعد - كما سيجي في مقالنا هذا

كما يذكر تواريخ صدور محلات الفكر للعصر والكتاب ومجلة الكتاب العربي والمجلة (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ بعضها .

ويذكر الكتاب - متابعاً في ذلك الرأي الشائع - أن حسني يتبحر في نهاية رواية بداية وبداية (ص ٦٧) . ونحن أن ندفع الرواية ثقل هذا التصريح . ولكن أود أن أسجل هنا أن سميت نجيب محفوظ - ذات مرة - يقول إن القدر بطله ممسوح لا جسد . وأنه لو كان يريد الانتحار حق لافلق على نفسه الرصاص من صدقه ، ودأبى بنفسه إلى الليل وهو ضابط بجهد السباحة . وعندى أن هذا التصريح الأخير أقوى وقفاً ، وأكثر صدقاً مع طبيعة حسني البنية في أعمالها

#### رسائل جامعية غير منشورة

ثمة رسائل - لم اطلع عليها - ومن المحقق أن هناك ، في جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرها - رسائل أخرى طاكى

- رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ : لمب من حيث هي أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعائلة الدينية في مصر . لنجيب محفوظ (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهي رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣)

- الرواية التاريخية العربية الحديثة : لمصور إبراهيم الحازمي . وهي رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦)

#### فصول أو أجزاء من كتب

- دكتورة مير شريف . حول كتب هرية (جامعة بيروت العربية - ١٩٧٠) به مقالة من رواية النص والكتاب . والكتاب في الأصل مجموعة أحاديث أقيمت في البرنامج الأدبي من إدارة القاهرة

- دكتور حمدي السكوت ، الرواية المصرية وأنجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢ . مصبها المنظمة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ . يناقش روايات نجيب محفوظ التاريخية ، ورواياته الواقعية ، مع تصنيف ومقدمة وشاعره وبيولوجرافيا . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كمبريدج (١٩٦٥)

- جون 1 هيرود ، الأدب العربي الحديث ١٨٥٥ - ١٩٧٥ (الناشر : لندن هيرود ، لندن ١٩٧١) . يتحدث عن محفوظ حديثا خاتمة في نقل من صفحات

- وليم برتر وسع حوري (الاستاذان في جامعة كينيديا - بركل) قراءات في الأدب العربي المعاصر

أخوه الأول . القصة والأقصوصة (مقدمة يريل في بيلن ١٩٧١) . يشران النص العربي لأقصوصة «ديا الله» مع تعريف وجير بحياة محفوظ . وترجمه للكليات المصبة إلى الإنجليزية . والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربي

- دكتورة فاطمة موسى محمود . الرواية العربية في مصر ١٩١٤ - ١٩٧٥ (المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) . تخصص ثلاثة فصول لـ محفوظ

- هيلاري كيليتريك . الولوجة المصرية الحديثة دراسة في النقد الاجتماعي (الناشر : مطبعة إنيكا ، لندن ١٩٧٤) . يتناول هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - في المنطقة ما بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع . وهو في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى طلوي والأستاذ ألبرت حوراني في كلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد . تصدره كلمة تمهيدية بقلم الأول . ناقش . في حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها . نصاها من نوع حياة مدنية . والنظام السياسي والإداري . ووضع المرأة . والدين . وحالة الثقافة بالمشحون شخص حكايات رواياته . مع بيلوجرافيا مختارة .

- د (أوسل (محررا) دراسات في الأدب العربي الحديث (الناشر : آريس ويبس ١٩٧٥) . وهو في الأصل مجموعة أبحاث ألقيت في ندوة عن الأدب العربي الحديث (يولي ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن . به ثلاث مقالات عن محفوظ

- «نصص نجيب محفوظ القصيرة» للدكتور حمدي السكوت : يناقش أقاصيصه من مجموعة خمس الحقول حتى مجموعة شهر الفصل . مردوراييخص نصص لم يجمع قط في كتاب . وجدير بالذكر ان الكتاب عد بشر . بالاشتراك مع الدكتور طوسف جوفز . درسه بيلوجرافيا نقدية بيلوجرافيا عن محفوظ في مجلة الحديث (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) . نصبا بها أقاصيص محفوظ ومعالاته الابقة . من نتائج نشاب

٢ - «الروايات العربية والتحول الاجتماعي» للدكتور سليم بركات : يناقش . من رواية سوسيولوجية . روايات محفوظ لثورة فوق

الجيل والنصر والكتاب والسيان والخريف .

٣ - تحليل لـ الحب تحت الظفر ، رواية من تأليف نجيب محفوظ . ليرطوي في جليلك يلخص الرواية . ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدتها . ذكرا يخص عيوبها الفنية . كتقحم عنصر الميودراما . ميبا إلى أن محفوظ هو صميم مصر

### مقالات ومراجعات من الدوريات

- فرعون متبولوت . «اتصالات مع الكتاب العرب» . مجلة ميلك إيست هورام (يناير ١٩٦١) . يتحدث عن الثلاثة مقارنا إياها برواية جون جوفريدي قصة آل قورسات . وغائلا إياها «تشر عاصمة كبرى في الأدب الإنساني»

- فرعون متبولوت . «الأدب العربي وحل هو قابل للتصغير» . «بالإنجليزية في الأصل» . وترجمها إلى العربية يحيى حقي في مجلة الملة (ديسمبر ١٩٦٢) . يقول : «عدد قصص نجيب محفوظ لا تقل تتنظر للرجم» . وإلى وقتي أنها حتى ترجم ستبقى من كبر الرواج مايعي جديرة به «تسويان كان يعرض على استخدام النص في الحوار

هذا وقد كتبت المذكورة فاطمة موسى في العدد التالي من الملة (يناير ١٩٦٣) تنقيا على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والفناري الإنجليزي»

- تيرطوي في جليلك . «ثلاثة نجيب محفوظ» . مجلة ميلك إيست هورام (فبراير ١٩٦٣)

- فرانسوا جابرييل . «القصة العربية المعاصرة» . مجلة ميلك إيست هورام (أكتوبر ١٩٦٥)

يتحدث عن كتاب «متغيرات من الأدب العربي المعاصر» (بالفرنسية) من تحرير ديفول ولوروايكاريوس . وفيه كادج من محفوظ . كما يذكر دراسة الأب جاك جوميه (بالفرنسية) عن الثلاثة . وقد نقلها إلى العربية الدكتور نظمي لوطا

- جورج ن . صفر . «الرواية العربية المعاصرة» . مجلة فيدايوس (خريف ١٩٦٦) . يقارن الثلاثة برواية توماس مان آل يودسيوت (ترجمها من الألمانية للدكتور عبد الرحمن بلوي) . ويصف قصص والكتاب بأنها «عمل ساذج من حياة الظلام والوحدة» .

- آرثر وسموت . «الأدب العربي الحديث» . مجلة بوكس فيرود (شتاء ١٩٦٧) . يذكر محفوظ عرضا .

- مي موسى . «عن قصة العربية الحديثة» .

مجلة كريك (١٩٦٨) . يتحدث عن رفاق الملق والتلاتية

- دكتور لويس هوفي . «التطورات الناصية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢» . في كتاب مصر عند الثورة تحرير ب . ج . فانكيوليس (الناشر جورج آلي وأيوب ١٩٦٨) . تحليل ناقد لأصول ثورة ٢٣ يولي ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر . عند لحظة العربية (١٧٩٨) مرور بثورة ١٩١٩ . يقابل بين نجيب محفوظ ابن الأرباب ويوسف إدريس ابن الطبقات فائلا إياها «كنايان يرجواريان عصيا للوجه» . عاظا الواقعية الاجتماعية واصباها في ذلك نجاحا كبيرا . ثم اكتشف أنيرا أنه مخدورهما إنتاج من بارد عن طريق التعبير عن الروح المبدية لطبعا للمحرق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آتمة في الأسياح . وفوي لا يسرها حور من عصر ما قبل الطوفان . يحكم قدر الفرد . ويقول لويس هوفي : «وفي أن محفوظ ويدرر عما القاصص الوسيطان الفندان سيصمدان لاختيار الزمن» . الأول من خلال «النظام والنحكم» . والثاني من خلال الانقياس في «العناء الأول»

- ديميد كران . «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢» . في كتاب فانكيوليس المذكور أعلاه يصف محفوظ بأنه «روائي يسج الأسلوب الخليل الذي اسبجه رولا وبلاط» . ولكنه لا يدين بشئ «عدين الاتين» . إذ هو مصري فح . «رواي قصص يحدث من اليسر والمصوبة ما كان يملكه رواية قصص المصور الوسطى الذين مسحونا حكايات ألف ليلة وليلة الأسرة»

- بير كاشيا . مجلة جيونال أوف ميلك إيست هورام (يناير ١٩٦٩) : عرض لكتاب قصص عربية قصيرة حليقة الذي ترجمه ديس جومبول - ديفر يذكر قصة «زعيلوي» ذكرا وجير

- بلانوميج . مقالة عن «النهضة الأدبية في العالم العربي» . «طعني التاييز الأدبي» (فا تاييز لراوي ميلمنت) . العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) . نقلها إلى العربية كمال محمود حمدي في مجلة الملة (فبراير ١٩٧٠) . يقول عن محفوظ «ظهر ذكر العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ بروية عاا الخليل (كذا) والتاريخ خطأ] ووصل إلى مكانته اعاليه بتلاتية بين القصرين . قصر الشوق . والكركية (١٩٥١) - ١٩٥٧ م وإن كتبت قبل الثورة»

- ماسون سوميخ . «قصه «زعيلوي» . لزلخ والحيط والنميه» . مجلة جيونال أوف أريك ليرتشار (الناشر : ج . بريل . لايدن هولندا) العدد الأول (١٩٧٠) عرض للقصة وتفسير رموزها

- متاحم ميلسون . «نجيب محفوظ والبحث عن

المسيحية - مجلة نوايكا ١٧ (١٩٧٠) والكتاب  
أستاذ في الجامعة المصرية بالقاهرة

- فنانهم ميسون ، بعض جوانب من الرواية  
نفسية الحديثة ، مجلة ذا مورم ورك (يونيو  
١٩٧٠) يضم محفوظ وجوديا ، القصص التي  
يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هي  
نوت ولسب والإيمان .

- صالح الطعنة ، التهرب والإسلام في النص  
العربية الحديثة ، في الكتاب المسوي للأدب المقارن  
والعام (١٩٧١) . يتحدث عن الثلاثية - وأولاد  
حارثا ، ويرى فيها بين قصة «رحلاوي» و«سرحية»  
يكبت في انتظار جود

- جبرا إبراهيم جبرا ، الأدب العربي الحديث  
والعرب ، مجلة جبريال أوف آريليك ليرتشار ، العدد  
الثاني (١٩٧١) . يصف رواية لولوة فوق النيل بأنها  
«مثل للاستقلال القائم على تهرب كامل للمسيح  
الحديث» إلى من الرواية [

- يوركانيا ، «عبوط متصلة بالمسيحية واليهودية»  
في المسرحية والنصفة المصرية الحديثة ، مجلة جبريال  
أوف آريليك ليرتشار ، العدد الثاني (١٩٧١)  
بناليس الثلاثية - وأولاد حارثا ، مسيا إلى رأى  
الإنسان - لا الدين - هو مركز الاهتمام في الأدب  
المصري المعاصر

- ب. ج. فانكولس ، «مسار الفتوة» دراسة  
بمخطط في رواية نجيب محفوظ أولاد حارثا ، مجلة  
ميدل إيست ستديز (مايو ١٩٧١) . يشرح معنى  
الفتوة وظواهرها للقارئ لأجبي ، وينتظر من ذلك  
بل تحليل الرواية

- صالح ج. الطعنة ، «حول كتب عربية» ،  
مجلة بوكس أبود (صيف ١٩٧١) . عرض لكتاب  
الذكورة نور شريف سابق الذكر

- صبري حافظ ، «أناصب عربية حديثة» ،  
مجلة نوس : الأدب الأفريقي الآسيوي (أكتوبر  
١٩٧١) . عرض لكتاب ديس جوسون - ديفير ،  
بشر بصرية وإجليزية والعربية في هذه المله التي  
تصدر ثلاث لغات وهو يجد المرحمة الإنجليزية لنفسه  
«رحلاوي» بحية نلام ، وادى من الأصل

- دكتور لويس عوض ، «التطور الثقافي في  
مصر» - محاضرة أقيمت بالإجيري في ١ نوفمبر ١٩٧١  
مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد -  
ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور محمد يوسف  
جيم . مجلة الأناضول (نوفمبر ١٩٧٢) . وفي تعليقاته  
صوب الدكتور لويس عدم «خطأ» وخالفه في جملة  
أمور ، وفي جاء ذلك بنهجة بشوية التحامل

- دكتور محمد مصطفى بدوي ، «الانتماء في  
الأدب العربي المعاصر» ، «البرسكو» - كراسات

تاريخ العالم ، بوشاتل - سويسرا (١٩٧٢) وهو  
يصف الثلاثية بأنها «نصير» بين أشياء أخرى - أثر  
التغير الاجتماعي والسياسي على ثلاثة أجيال من أبناء  
القاهرة» .

- روجر م. ١. آلن ، «رواية لولوة لتجيب  
محفوظ» ، ذا مورم ورك (أبريل ١٩٧٢) . تحليل  
مفصل للرواية وشخصياتها التي يبلغ خمسة وخمسين  
رجلا وامرأة .

- روجر م. ١. آلن ، «رواية لولوة لتجيب  
محفوظ» (٢) ، مجلة ذا مورم ورك (يناير ١٩٧٣) .  
تتمة الدراسة السابقة .

- فرعون ستولوت ، «كتاب مصر الحديث» ،  
مجلة إنكواير (أغسطس ١٩٧٣) . عن سوء الفهم  
الذي نشأ بين السلطة و«مبة» من كتاب مصر - على  
رأسهم عوفيل الحكيم ونجيب محفوظ - م. انسي بياض  
حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

- ق. المنصور كبر ، «رواية لولوة لتجيب محفوظ» ،  
مجلة ميدل إيست إرنشونال (سبتمبر ١٩٧٣)  
«ترجمة للرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات» ، تعتبر  
اللوحات الأخيرة «حدا» بصرية بشرية أكثر أجزاء  
الكتاب شاعرية

- هيلاري كيلبارت ، «الرواية العربية» - أمي  
موروث واحد ، مجلة جبريال أوف آريليك  
ليرتشار ، العدد الخامس (١٩٧٤) . تطرح ، من  
خلال مناقشة محفوظ وغيره ، عددا من الأسئلة  
هل للرواية العربية وجود ؟ إلى أي حد يمكن القول  
بأن الروايات المكتوبة في أنجرا - حفظة من الوطن  
الغربي تشكل موروثا واحدا ؟ وإلى أي حد يمكن أن  
تطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية  
السورية أو الجزائرية ؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها ؟  
حين توجد ؟

- م. ن. ميخائيل ، «أوقات عظيمة موت  
الدين كما يمكن في القصصتين لإدريس  
ومحفوظ» ، مجلة جبريال أوف آريليك ليرتشار - العدد  
الخامس (١٩٧٤) . تناقش قصص «عطية» من  
السماء» (من مجموعة حادثة شرق) لإدريس .  
وهي حكاية بلا بداية ولا نهاية ، محفوظ (من المجموعة  
التي تحمل هذا الاسم) في صورة الفلسفة الوجودية

- بلا توفيق ، «مشغولات حديثة» ، مجلة جبريال  
أوف آريليك ليرتشار - العدد الخامس (١٩٧٤)  
يذكر صدور رواية لولوة لولوة ، وكتاب الإيقاع  
للتصوير لسانون صومخ

- لوي. ١. جيلز ، «نجيب محفوظ» ، «دبا» ،  
مجلة بوكس أبود (صيف ١٩٧٤) . مراجعة  
وحيدة . بقلم محاصر في كلية ولاية بورتلاند ،  
للمجموعة التي ترجمتها حاكف نيلدير وروجر آلن .

يقول إن محفوظ «عانى من السجى» ، على أية حال ،  
منذ حوالي عامين مضيا ، (عام ١٩٧٢) . متى كان  
ذلك ؟ وهل يطري الأجانب بما لا يدريه ؟ وق الله  
كاتبنا الكبير شر السجون ، فقد رأى خلال مسوئته  
السجى - إلا يكن في حياته الشخصية ، من حياة  
وطنة وحياة عائلته عموما - ما هو أفسى من السجى ،  
وما توءه بانحلاله ظهور العصبية أولى الفتوة

- بلا توفيق ، «مشغولات أخرى حديثة» ، مجلة  
جبريال أوف آريليك ليرتشار ، العدد السادس  
(١٩٧٥) . يذكر مجموعة دنيا الله التي ترجمتها  
حاكف نيلدير وروجر آلن قائلا إن قصصها «تتأثر من  
عندة عالم» ، وليس من كتاب دنيا الله وحده ، وأنها  
تجرب سيرة وجيزة محفوظ . ومسحا من ست  
مجموعات لرواياته . كي يسجل صدور رواية الحب  
تحت الظفر ومجموعة الخريجة

- سهيل بن سليم حنا ، «الإيقاع المتغير» دراسة  
في روايات نجيب محفوظ ، مجلة بوكس أبود (ربيع  
١٩٧٥) . عرض وجيز ، بقلم محاصر في جامعة  
أوكلاهوما للمعدنية ، لكتاب صانوك صومخ

- م. ن. ميخائيل ، «الرواية المصرية  
الحديثة» ، مجلة ذا ميدل إيست جبريال (صيف  
١٩٧٥) . عرض وجيز ، بقلم أستاذة مساعده في  
قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة نيويورك ،  
لكتاب هيلاري كيلبارت .

- دكتور صبري حافظ ، «الرواية المصرية في  
المنشآت» ، مجلة جبريال أوف آريليك ليرتشار ،  
العدد السابع (١٩٧٦) . يتحدث عن المنشآت  
وعن أعمال محفوظ خلافا .

- دكتور طاعمة عوسي ، «روايات عربية  
مترجمة» ، مجلة جبريال أوف آريليك ليرتشار ، العدد  
السابع (١٩٧٦) . عرض مجموعة لتدليل أم هاشم  
ليحيى حق من ترجمته ، محمد مصطفى بدوي ،  
ورواية زقاق المدق لملفوظ من ترجمة تريفور في  
جانبك . تشكو من ترجمة «المعم كرش» ، إلى  
Mr. Kersha ، ومن «خطأ» وقع فيها المترجم  
كترجمته : «طابوة الكرنوى» نيج عيشا غير محفوظ  
سراء إلى :

Tabana Kafrawy was secretly selling  
bread made of pure flour

هذا إن الأدب من حريق في محبته ! يتذكر انه «مثل  
الإيطالي : أينا المترجم» ، أينا «مجانس» ؟ على أية لا  
ملك إلا أن ننسج العذر للمترجم الإنجليزي - وعمل  
شعاعا أشد - إذ كم من الأجانب - ممن لم  
العربية - يستطيع أن يعرف أن كلمة «طابوة» تعني  
«مخبر» . وبست مع عم من الرجال ؟ بل يلام  
للمترجم لأنه لم يعرض ترجمته - بعد الانتهاء منها -  
على أحد أبناء العربية الأصلاء - ممن يعرفون الحق  
الذي يتحدث عنه نجيب محفوظ



جوانبه ، ومن ثم لم أن يكف عني من الترجمة على نقل نعم أمهات إلى الإنجليزية ، كاملة ودون اختصار . طلت من رأي الدكتور لويس عويس الذي اقترح يومًا ، على صفحات الأهرام ، أن تكون ترجمة أدبيات إلى اللغات الأجنبية مختصرة بحرية ، إذ ليس عند طه حسي مثلاً - ل - رأيه - جديد على قارئه كارت وأوجست كوت وريثان ، وليس عند الحاد جديد على قارئه إرس وكارلايل وعلامة للتاليه الأتالية ، وليس عند سلامة موسى جديد على قارئه مريد وماركس ودارون وشو وويلز . ولو كان الأمر كذلك حقاً - وإن كان علياً أن يقر بأنه كذلك جزئياً - لما استأهل أدبيات طه حسي إلى لغة أجنبية ، أساساً

وللمحظة الثانية أنه يحس دائماً أن يشارك في ترجمة العمل الواحد هناك ، أحدهما من أبناء العربية والثاني من أبناء الإنجليزية ، وإن يفسر - إن أمكن - بمقدمة الواحد من كبار الأدباء أو النقاد الغربيين ، وذلك حتى نخرج ما قدم جون فاولز لروايه ميرويلز .

وللمحظة الثالثة أنه يحس بضرورة التفاهة أو الخس الأهل للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على تربية الناشئين والمترجمين الأجانب في ترجمة محفوظ وغيره - حتى يحس اليوم الذي يراه فيه منشوراً في سلاسل تورع بالآلاف - بل بالملايين - كسطرة «بنجوين» الدائمة الصبغ ، ويومها يكمل الجزء الممتاز حتماً من أدبيات أن يكون مطروحة للنقاش على الساحة العلمية

أقول قول هذا لا طمعا في أن ينقل أدبيات من طاق أهلية إلى طاق العلمية ، ولا في أن تنور أحد أدياننا العرب جائزة بول وما إلى ذلك من لمز الفول - وإنما أقول - ببساطة - من منطق الإيمان بالادب النقي - شريفاً كان أو غريباً - بل من منطلق - تجري نفس الدماء في عروقه وشريته ، وتتجاوب فيه أصداه النص الشاعرة للمكرة على اختلاف الأعصر والامكنة - وإيماناً بأن في أدبيات العربي - وفي الطليعة منه أدب محفوظ - ما هو بحسب أن يضيف شيئاً إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان - ومن آيات الفكر والبيان

كيباتريك) ونصص مصرية قصيرة (ترجمة ديس جونسون - ديفير) وذلك الرغبة لصنع لغة إيوهم (ترجمة ديس جونسون - ديفير) يذكر بيولوجرافيا (لم تقع لي) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية وبيانها

- م . ب . طوفان - «بيولوجرافيا» عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية . مجلة ميدل إيست جرنال ٢٦ (١٩٧٢) - ص ١٩٥ - ٢٠٠

- «مايكل ويلد» ، «ستان في عصر مجلة جرنال أولف أراييك لرتشار» ، مجلة ميدل إيست جرنال (يناير ١٩٨١) . عرض للمجلدين الأولين من هذه المجلد المتارة . يذكر مقالاً من محفوظ . خاصة «مقالة صليبيون صومع عن قصة «دعيلادي» .

- «إيان ديفلارد بيتون» ، «أبناء مفقودون» ، مجلة فا لولز (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية لولاد حلويا . يصف محفوظ بأنه «معروف في الشرق العربي كما أن دكتور وسكوت معروفان في الغرب الأمريكي» (عرضاً ، أذكر أن لم أعك قط من صديق من صديق محفوظ المقالة إنه لم يستطع أن يحل نفسه على ما كان رواية واحدة للديكتاتور حلي البايعة» يصف الرواية بأنها «لغوية» . دلت نظرة «محنة الكشاكش» - بل قاطعة - إلى الطيبة البشريّة .

#### خاتمة

تلك - أيا القارئ - نعم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ ، لا يولت كلها - ونعم غيرها مما لا بد قد قلى - فحسب أنه قد ملأ ديارنا الناطقي بالإنجليزية - على امتداد كوكبنا - وشغل الناس فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة في بحر فقد الواسع الأرجاء . لا يلمت إليها سوى المتخصصين في الأدب العربي - أو القوم من قراء الغرب - وهم محدودو العدد - بالوقوف على هذه الحوهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نسم هذا السج ببند من الملاحظات .

وللمحظة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع خزانة إنتاجه ، ولا يعكس كل

- «ملا توفيق» ، «مشورات حديثة» ، مجلة جرنال أولف أراييك لرتشار . العدد السابع (١٩٧٦) تذكر ترجمة أسبانية لثاني عشرة قصة محفوظ . مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و١٩٧١ ، مع مقدمة من طيلى صفحات .

- ديس جونسون - ديفير . «الأدب العربي مرجعاً» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦) . ترويه سلسلة «الكتاب العرب» التي تصدرها دار «ديوان» للنشر ببلد . وتذكر من منشورات : «مسير صرصار للحكيم» (ترجمة جونسون - ديفير) و«قافى الخيل» (ترجمة تريمر في جاسيك) ونصص عربية قصيرة حديثة (ترجمة جونسون - ديفير) وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح (ترجمة جونسون ديفير)

- «د . أوصل» ، «كتاب عرب» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦) . عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه

- «روبرت بيرنجهيست» ، «نصص عربية قصيرة حديثة» ، مجلة ولد لرتشار لولز (ربيع ١٩٧٧) . عرض لكتاب ديس جونسون - ديفير . يذكر في ثناء كتابه عنوانه «Modern Islamic Literature, by James Kritzeck» لم يقع لي ، ولا أدري إن كان به شيء من محفوظ

- «لوردي جاسيك» ، «رواية محفوظ الكرطك» . صير مصر الهادي - تحت حكم عبد الناصر - ينكشف ، مجلة فا ميدل إيست جرنال (ربيع ١٩٧٧) . تحليل مفصل للرواية في سياقها السياسي والاجتماعي .

- «فيكتور ج . دافراج» ، «ثلاث روايات مصرية معاصرة» ، مجلة إيريل (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) عرض للروايات التي ترجمت منذ احتلاله . يقارن رواية الكرطك بروايات كرمشوف إفرود ، وألكسندر سوكستين

- «م . ج . ل . بويج» ، «القصة العربية الحديثة في ترجماتها الإنجليزية» ، مقالة مراجعة . مجلة ميدل إيست جرنال (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات ميرويلز محفوظ ، وعرض الزين للطيب صالح . ورجال في الشمس نضال كنعان (ترجمتها جيلاري

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP 31-32
- Bringham, Robert 'Modern Arabic Short Stories', World Literature Today, (Spring 1977), P 327
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' Al-Karnak: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed' The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring

- 1977), PP. 205-212.
- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', Ardel (University of Calgary, Canada), Vol. X, No. 4 (October 1979), PP. 104-106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation A Review Article', Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January

- 1980), PP (147)-158.
- Peled, Matityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP (126)-133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', The Literary Review, Vol. 2, No. 40 (September 1981), PP 6-7 (On Children of Gebelawi).

# Periodical Essays and Reviews

- Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', *Middle East Forum* (January 1961), pp. 19-21
- Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for *al-Majalla* (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17
- Le Gassick, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', *Middle East Forum* (February 1963).
- Gabrieli, Francesco. 'Contemporary Arabic Fiction', *Middle Eastern Studies*, Vol. 2, No. 1 (October 1965).
- Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', *Daedalus* (Fall 1966), PP 941-960.
- Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', *Books Abroad* (Winter 1967).
- Mossa, Matti, I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', *Critique*, Vol. XI, No. 1 (1968) PP 5-19
- Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP 143-161
- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.
  - Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No 1 (January 1969), PP 79-80
  - Anon. Review article of Denys Johnson-Davies *Modern Arabic Short Stories*, *The Times Literary Supplement*, 3534 (20 November 1969).  
Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, *al-Majalla* (February 1970), PP 116-118.
  - Somekh, S. 'Zabalawi - Author, Theme and Technique', *Journal of Arabic Literature*, Leiden E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP 24-35.
  - Milson, Menahem. 'Nagib Mahfuz and the Quest for Meaning', *Arabica* XVII (1970), PP 177-186.
  - Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', *The Muslim World*, Vol. LX, No. 3. (July 1970), PP. 237-246.
  - Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', *Yearbook of Comparative and General Literature* (1971), PP. 81-88.
  - Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP (76)-91
  - Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (178)-194.
  - Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa  
A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's *Awlad Haritma*', *Middle Eastern Studies*, Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP 169-184.
  - Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', *Books Abroad* (Summer 1971), PP 559-560.
  - Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', *Lotus: Afro-Asian Writings* (October 1971), PP 188-191 (English Version by Nihad A. Salem).
  - Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusef Najm in *al-Adab* (Beirut) (November 1972), PP. 2-7
  - Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, Unesco: *Cahiers d' Histoire Mondiale*, Vol. XIV, No. 4 (1972), PP 858-879.
  - Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', *Middle East Journal*, 26 (1972) PP 195-200.
  - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Nagib Mahfuz', *The Muslim World*, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP 115-125
  - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Nagib Mahfuz (11)', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP 15-27
  - Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), PP 85-92.
  - El-Manssour, F. 'Mirrors by Naguib Mahfouz', *Middle East International* (September 1973), PP 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
  - Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP (93)-107
  - Mikhail, Mona N. 'Broken Idols - The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP (147)-157
  - Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP 161-163.
  - Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz Gods' World', *Books Abroad* (Summer 1974).
  - Anon. (Other Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
  - Hanna, Suhail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm A Study of Nagib Mahfuz's Novels', *Books Abroad* (Spring 1975), P 371.
  - Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', *The Middle East Journal* (Summer 1975).
  - Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP (68)-84.
  - Moussa-Mahmoud, Fatma. 'Arabic Novels in Translation', *Journal of Arabic Literature*, Vol VII (1976), PP (151)-153.
  - Anon. 'Recent Publications' *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), P 158.
  - Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), P 23

## A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order)1.

### Naguib Mahfouz Novels

- *Midaq Alley*, translated with an introduction by Trevor Le Gassick, Beirut, Khayats, 1966
- *Miramar*, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck introduction by John Fowles, London Heinemann, 1978.
- *Al-Karnak*, in *Three Contemporary Egyptian Novels*, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick York Press, 1979.
- *Children of Gebelawi*, translated with an introduction by Philip Stewart, London Heinemann, 1981

### Short Stories

- *The Pusha's Daughter*, translated by F el-Munssour, *Middle East Forum*, (October 1960).
- *Filfil* translated by F el-Munssour, *Middle East Forum*, (June 1961).
- *Hunger*, *The Scribe*, 4 (1962).
- *Zaabalawi*, *Arab Review*, 24 (1962)
- *God's World*, *The Scribe*, 9 (1964).
- *The Doped and the Bomb*, *Arab Observer*, No 327 (1966).
- *Zabalawi*, *New Outlook*, 10 (1967).
- *Zaabalawi*, translated with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in *Modern Arabic Short Stories*, London Oxford University Press, 1967
- *The Mosque in the Narrow Lane*, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba, Hanzal and the Policeman, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in *Arabic Writing Today: The Short Story*, Edited with an introduction by Mahmoud Manza'aous, Dar Al-Maaref

Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).

- *Under the Umbrella*, *New Outlook*, 12 (1969).
- *Sleep*, translated by Nihad A. Salem, *Afro-Asian Writings* (April 1970)
- *Honeymoon*, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971)
- *Child of Ordeal*, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971).
- *Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories*, *Prism Supplement V*, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- *The Mosque in the Alley*, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, *The Muslim World* (January 1973)
- *God's World: An Anthology of Short Stories*, translated by Akel Abadir and Roger Allen, Minneapolis Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- *The Conjurer Made off with the Dish*, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in *Egyptian Short Stories*, London Heinemann, 1978.

## II Works on Naguib Mahfouz Books

Somekh, Sasson *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels*, Leiden- E. J. Brill, 1973.

### Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. *Awlad Haritea by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt*, Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. *The Modern Arabic Historical Novel*, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

## Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the *Thief and the Hounds*)
- Sakkut, Hamdi. *The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952*, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on *Radiab*, *Kifah Tibb*, *Al-Qahira al-Jadida*, *Zuqaq al-Midaqq* and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Conclusion and a Bibliography.
- Haywood, John A. *Modern Arabic Literature 1800-1970*, London Lund Humphries, 1971, PP 206-207
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. *Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel*, Leiden: E. J. Brill, 1971

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

Moussa Mahmoud, Fatma. *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

- Kilpatrick, Hilary *The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism*, London Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and Passim.)
- Ostle, R. C (ed) *Studies in Modern Arabic Literature*, Teddington House, warminster Wilts, England Ans and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of al-Hubb taht al-Matar (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick)

# بليوجرافيا

التردية المصرية

(١٩٧٠ - ١٩٨١)

صبرى حافظ

لا شك في أهمية القوائم البليوجرافية المتخصصة لأي بحث علمي أو أدبي جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التي تخص مفردات المادة التي يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضيق قدراً من النجاة على النتائج التي يرسل إليها الباحث وقد تعمل مع مادة عنه التي أتيح إحصاؤها ومحصيها سداً . ولكن أيضاً لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام الدارس ميلاً لاستقصاء طواهر أو طرح أسئلة قد تلبث عنه بهاب هذه القوائم أو باضطراب . وقد تنامي الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة في مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح في العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام يرجو له المزيد من التمر والاطراد

ومن المسلم به أن أي قائمة متخصصة - في الأدب الحديث خاصة - تصبح مختلفة عن الواقع الذي يحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن بشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث في مصر واقع متحرك ومتطور دائماً ، ولكن أيضاً لأنه مجرأ الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو القصور فيها . ومهمة الحركة النقدية المصرية والصحية أن تعمل باستمرار على رأب هذه الثغرات . وعلى كمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذي لا ياتيه الرب من أي جانب ، لا يفي إلا بالقرسات الكبيرة ذات الإمكانيات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هي أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتضارفاً . لا أن يفتش بعض أفرادها كالمخارج على إنجازات بعضهم بالانهايم أو التبرج

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنحة الأولى للنشاط الروائي في مصر عام ١٨٦٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ ، وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة في العام التالي بمجلة ( الكتاب العربي - عدد ٥٠ - يوليو ١٩٧٠ ) التي كانت تصدرها دار الكتاب العربي آنذاك ، وهي الدار التي أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ولقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قمته في تلك القائمة الأولى وتكمله له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذي أعددت فيه القائمة الحالية

وتعتمد هذه القائمة نفس مرجع القائمة السابقة من حيث إنها - كأي عمل بليوجرافي سليم - ليست حكماً نقدياً على الأعمال الروائية ، بل مرجع بعضها ويحيى البعض الآخر ، وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر في هذا الميدان . لا يستبعد إلا روايات الإكراه الرخيصة ، ويحاول أن يبرز كل أشكال الروايات . سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمي إلى جنس الرواية وليس إلى جنس الأقصوصة . وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزوجية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التي تخرجها عن مجرد تسجيل الحواطر والذكريات

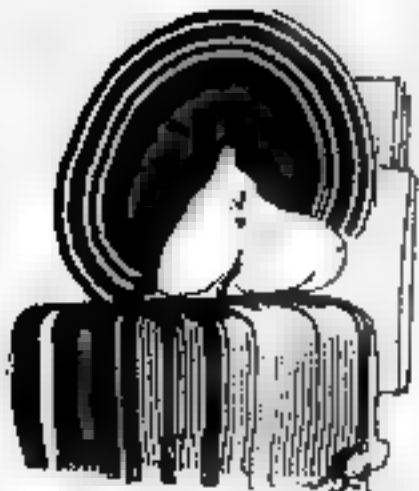
وقد رتب القائمة ترتيباً ألفبائياً حسب اسم المؤلف . ثم رتب الروايات لعدم اسم كل مؤلف ترتيباً تاريخياً . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، وسكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا أظفل ذكر المكان فهي هذا أنه في القاهرة - وليس هناك مبدعة لتكرار كلمة القاهرة في أغلب المفردات . وبعد ذلك تحيء سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادي هذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهراس هذه الدار وبشرائها . ثم حاولت استكمال ما ينقص من معلومات على قدر جهدي من مطالبا ومن مكينات الأصدقاء . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعي ، في نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أقصده أنني بللت قصارى جهدي حتى تكون كذلك

عائلة الأسلاف ، مطبعة للفرقة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص	إبراهيم أحمد محمد
النسر والصقر ، مطبعة للفرقة ، [ ١٩٧٨ ] ، ٣٧٤ ص	
تصريح من الأمم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص	إبراهيم النجدي
من الناصرة في القريح (غرام ورام) ، المطبعة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص	إبراهيم الخطيب
فرحيات طيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص	إبراهيم زكي السامي
الطريق ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص	إبراهيم عبد الحليم
ابن الإنسان ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	
في باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص	إبراهيم عبد المجيد
في الصفح الساج والسيف ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	
مذكرات جامعة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص	إبراهيم خليل
برجيس (الصفح للفرقة) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن ، ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص	إبراهيم الورداني
فد مجهول دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص	أبو المعالي أبو النجا
فد ودودي وأسماعيل - دار الفنون ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص	إحسان عبد القدوس
الطراد والشمس الأيمن ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص	
وتسببت ألي حواء - دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص	
لا تتركوني هنا وحدي ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص	
الناس في كهر مكسر ، المطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص	أحمد الشيخ
حياة قلب - مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص	أحمد المصاوي محمد
عنزة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص	أحمد جهانس صالح
أثر ابن عنزة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	
هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمي ، قريشا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص	أحمد عبدالمجيد وهب
الحب وحده لا يكفي ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص	أحمد فريد محمود
حكاية عبد الرحمن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص	أنس حليم
حمام اللاطيل ، كتابات مطهرة ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص	إسماعيل ولي الدين
الأمر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص	
حصص أخضر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص	
لمجرة حب ، المطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص	
طائر الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص	
السطانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص	
دار الطراح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص	
لموت خلف القنطرة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص	
الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص	
رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص	
المياضية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص	
الماشقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص	
أحزان مفارقة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص	
ولاق المسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص	
منزل العائلة المسومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص	





والتنقل إلى الأبد أصغلاء . دار العلم للطباعة . ١٩٧١ . ١٨٥ ص	إقبال بركة
السمت والصدى . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٠ . ١٤١ ص	أمين الميوطي
ليالي الشمس . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٥ . ١٥٣ ص	
السماعة لتلق العائشة . دار الشعب . ١٩٧٠ . ١٣٥ ص	أمين يوسف طراب
بنك القلق . دار المعارف . ١٩٧١ . ١٩٠ ص	توفيق الخكيم
هل أنا آتمة . مطبعة مصر . ١٩٧٥ . ٢٠٧ ص	يسير التديم
أسراج ولا ضابط . مكتبة مصر . ١٩٧٣ . ١٤٥ ص	لروت أباظه
جنود في الهواء . مكتبة مصر . ١٩٧٥ . ١٠٢ ص	
الغصيب . دار مجلة مصر . ١٩٧٦ . ٢٠٠ ص	
حبيب يتعلم . الدار الثقافية للطباعة . ١٩٧٧ . ١٩٢ ص	لروت نظم
قلمني بوكلي . مؤسسة أخبار اليوم . ١٩٧٦ . ١٦٠ ص	جادية صديق
ولائم الشيطان . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٦٢ ص	جمال حماد
الزويل . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤	جمال المهيدي
الزوي بروكس . مكتبة مديول . ١٩٧٥ . ٢٤١ ص	
الزواحي . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٧ . ١٤٠ ص	
ولائم حارة الزعفراني . دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٧ . ٤١٨ ص	
الزوي والخريف . دار الفكر العربي . ١٩٧٠ . ٢٠٤ ص	جهلان حمزة
الزوجة الخفية . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٠٤ ص	
زوج قذير لثراء . دار الشعب . ١٩٧٦ . ١٢٦ ص	
القضية . مطبعة الكيلاني . ١٩٧٥ . ٢٢٣ ص	حامد الشرفاوي
حياء فان . مطبعة الكيلاني . ١٩٧٥ . ١٤٤ ص	
هبة حكاية . دار الفكر العربي . ١٩٧٥ . ٢٠٨ ص	حسن رشاد
الاعتراف . دار الفكر العربي . ١٩٧٨ . ٢٩٤ ص	
الأقعة . دار المعارف . ١٩٧٨ . ٢٤٤ ص	
خطايا الصدور . دار الفكر العربي . ١٩٧٩ . ٢٦٨ ص	
الطش . كتاب الإذاعة والتلفزيون . ١٩٧٣ . ٢٥٦ ص	حسن محسب
وراء الشمس . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٩٠ ص	
العشق . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٦ . ١٢٨ ص	
القصي والليل . مطبعة دار نشر الثقافة . الإسكندرية . ١٩٧٠ . ٢١٨ ص	حسن نصار
حب وكلاخ . المجلس الأعلى للثقافة والآداب . ١٩٧٦ . ١٩٢ ص	حسن عريس مطر
أدم يعود إلى الجنة . دار المعارف . ١٩٧٢ . ١٧٦ ص	حسن مؤنس
الغيب عالج الخلية . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧١ . ١١٢ ص	عيسى شلي
الأوباش . م . روز اليوسف . ١٩٧٨ . ٢١٨ ص	
اعتل الشيطان . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٠ . ١١٥ ص	فريدة رسم
المغرب الأكبر . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٢ . ١٤٦ ص	
فص ملح وقاب . دار الشعب . ١٩٧٣ . ١١٨ ص	
عبي طراب . دار النشر العربي . ١٩٧١ . ١٥٠ ص	رووف المرحري
شاهته . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٣٤ ص	رائد عبد الله
كلهم أصدال . دار نسامة للطباعة . ١٩٧٩ . ٥٤٠ ص	رجاء عطيش
رسالة خرداع . مطبعة العاصمة . ١٩٧٢ . ١٣٦ ص	رؤق عبدالحكم عامر



الحب في حياتي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص	رشاد رشدي
الحب هنا ، م . أنوار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص	رشدي صالح
عشرة أيام تكني ، مطبعة الخيرة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص	رشيدة مهران
السكن في الأديار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص	رهنم السعيد
أنا ونورا وماعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص	رهف بشوي
عيد تحت الشمس ، دار الجبل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص	رمسيس جرجس
هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص	رمسيس لبيب
الأيام المظلمة ، مكتبة الثقافة الحديثة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص	
بين آدم وسواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص	زكي مباركة
بحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص	رينب رشدي
عندما يقرب الحب ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص	رينب صادق
لا تسرق الأحلام ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص	
السرابة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص	سامي البنداري
البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص	سعد حامد
أجعة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١٩٧ ص	سعد الطام
جلامبو ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد سالم
بوابة حور ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص	
البدء والأحرار ، مطبعة الوادي ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص	
أيام العمر أو الفناء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد المقدم
أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص	سعاد فاضل
هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصري السمعي ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص	سمير عبد الباق
امرأة في الظل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص	موسى عبدالكريم
أطول يوم في تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص	السيد الشوربجي
قصة الأنبياء ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص	السيد عبد الفتاح
الشمس والظلال ، مطبعة اللب ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص	شكري بس يوسف
الحلق ، مكتبة الكائنات ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص	شوقي بشوي
الموت والتطاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص	شوقي عبد الحكيم
المصحك والدمامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص	
الشبالة ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	صالح جودت
البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص	صالح موسى
السحب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص	
فساد الأمكنة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	صبري موسى
الزبد والسكين ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	صلاح الملا
نجمة نسطري ، دار الثقافة الحديثة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص	صنع الله إبراهيم
عاصفة في قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص	صوفي عبد الله
بيت في الربيع ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص	فداء الشولاري
الأسوار العالية ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص	عباس الأسواني

الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	عبدالحمد جوده السحار
شيء نسيه البشر ، دار الفلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص	عبدالرحمن عجاج
اتصال المتصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص	عبدالتار أحمد فرج
البحث عن بندقية ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص	عبدالتار محمد خليل
غريب بين الدباب ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص	
الحب لا يموت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص	عبدالمعج نصرى
حب بلا حدود ، الطبعة الأولى ، السلاوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص	عبدالعزیز الشاوى
المعاداة الفاضلة ، لجنة النشر للجامعات ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص	
حصان التمس ، مطبعة ربحان ، السلاوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص	عبدالعزیز محمود
مرآة الليل ، مطبعة المتصورة ، المتصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص	عبدالقناح الجمل
الحرف ، مطبعة عبده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص	
وقائع عام الليل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٩ ص	عبدالقناح رزق
حنيفة زهران ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص	عبدالقناح محمد عتيان
هودة الحياة ، مكتبة الكمالى ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص	
منارة القصور ، مكتبة الكمالى ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	عبدالقناح عبي
نصف هرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١٣٤ ص	عبدالكريم محمد
جمعية واحدة لرجلى ، المركز المصرى للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص	عبدالله الطرعى
بحر النايح ، م / روز اليوسف ، ( ١٩٧٤ )	
العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص	
لحبر الزمن القادم ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص	
الساقية ( القوية ) ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص	عبدالمعج الصاوى
طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص	
دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص	
والحب قهر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص	
كادرا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص	
رهرة لفرقل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص	
ثم فسحكت النعنع ، دار مجلة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص	
الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص	
غاية الوجودية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص	عبدالمعج عبدالرحمن
ملهي الأسوانية ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص	عبدالله الأسوانى
وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص	
اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص	
الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص	عبدالله داود
نصف الحقيقة ، الطبعة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص	
الحساب يا معصرازيل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص	عبدى فهم
رغبة سرية ، دار الطليعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص	عزت الأمير
أيام بلا خوف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص	عزى لبيب أحمد
الغيران والرجال ، دار الفلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص	
قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص	عصام دراز
أعلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص	عقلى حنى حنونة

علاء حامد	حافظ الهم ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص رجل داخل مطب ، دار الخيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص الحديقة الضامة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص
هل أمين	أشهر يوم في الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص
علي البارودي	مسافرون بغير زاد ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
علي شلش	عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
علي المغربي	رحلة إلى الشمس ، دار لوزان ، الأسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
عماد الدين عيسى	التعليق الثلاثون في الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، للنسوة ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص
عمر كامل	رباعية النيل والغريان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧٦ ، ١٦٠ ص
عمرو حلمي	النهاية الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص روحة من الأشباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص
غالب حمزة أبو الفتح	الشياطين الخمر ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص
شيرال وهبة	الدوام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص ليال لانسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص
فؤاد حجاجي	المصريون ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٢ ، ٧٦/١ ص رجال وجهال ورجاص ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص الأسرى باليمن الطاريس ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص العمرة ، مطبعة طرمان ، [النسوة] ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص الزمن المسحاح ، شركة الطبع للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص الفرصاء ، شركة الطبع للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص نافذة على بحر طاح ، دار القلم الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص
فهي الإياري	قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص
فهي أبو الفضل	الثوب القبيح ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص عبدالباق وبنته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص الحكيم في الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص لا تفسدوا الرجل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص قلوب في القربة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص حافية على الشولة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص لكن شيئا ما يلى ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص مفتاح في باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص النفس لفرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص
فهي رضوان	خط الحبة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
فهي رضوان للنهي	الحساء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فهي الزميل	الضباب ، دار الطباعة الجديدة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص
فهي سلامة	لزامير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص
فهي عبدالله الخمر	عنداء الأمل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص قصر القلعة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

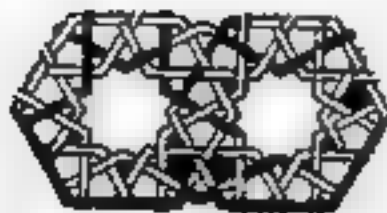
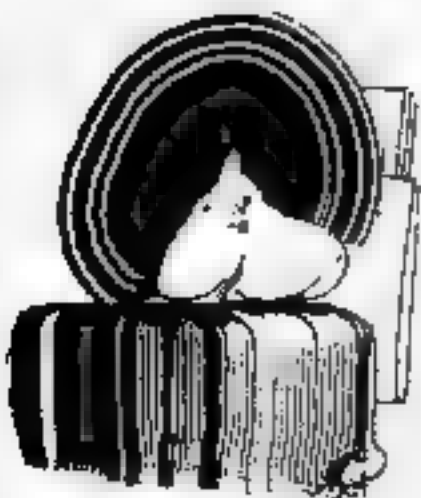
القوى شام	البحر، دار التحرير، ١٩٧٠، ٩٦ ص ريب والعرش، م. روز اليوسف، ١٩٧٦، ٥٢٤ ص الأفيال، م. روز اليوسف، ١٩٨١، ٣٦٦ ص
قوى لعل	النم، مطبعة المعرفة، ١٩٧٤، ٥١٢ ص
قوى فايد	هكذا هي، لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧٢، ١٠٤ ص
قوى جرجس يوسف	أيام من قار، المطبعة العربية الحديثة، ١٩٧٢، ٩٢ ص
قوى نيب الموهي	الشهيد العظيم، المجلس الأعلى للثقافة والآداب، ١٩٧٠، ١٥٠ ص
قوى ليب	رصيد الحياة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ٣٢٢ ص
كاتيا ثابت	ولاعزاء للسيدات، دار الهلال، ١٩٧٩، ١٦٢ ص
كمال القلش	صلوة طائر غريب، دار الثقافة الحديثة، ١٩٧٥، ١١٤ ص
لوسى مطرب	عيون طائفة، شركة عروج الأخبار، ١٩٧٠، ١٢٦ ص
محمد طويا	دوائر عدم الإمكان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢، ١١٢ ص أبناء الصمت، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ١٥٠ ص المزلاء، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ١٠٩ ص فرقة المصاغة الأربعة، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ١٣٤ ص حنان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩، ١٩٠ ص
محمد البساطي	الحاجر والنقاش، دار الثقافة الحديثة، ١٩٧٢، ١٢٨ ص المطهى الزجاجى والأيام القصبة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ١٢٨ ص
محمد جبريل	الأسوار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ١١٠ ص
محمد جلال	الوهم، دار لنا للطباعة، ١٩٦٩، ١٩٧ ص الأشئ في متاوره، دار لنا للطباعة، ١٩٧٠، ٨٢ ص المعززة، دار الشعب، [١٩٧٠]، ١٦٠ ص الحب، دار لنا للطباعة، ١٩٧٢، ٣٠٠ ص القصبان، دار الحرية، ١٩٧٥، ٢٣٢ ص لهوة الفلورى، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ٢٢٠ ص لغة القرفة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠، ١٩٢ ص
محمد المدهدى	الحمران، كتابات معاصرة، ١٩٧٢، ٢٢٠ ص شبان هذه الأيام، دار العلم للطباعة، ١٩٧٣، ١٤٤ ص شخص آخر في المرأة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ١٤٨ ص ليل أن يسط الظلام، دار الهلال، ١٩٧٨، ١٦٢ ص امرأة أخرى، م. أخبار اليوم، ١٩٧٨، ١٦٠ ص
محمد خليل	عندما يأتي الليل، مطبعة النهضة العربية، ١٩٧٢، ١٨٢ ص
محمد المروى	الحمد الأكبر منصور، دار آتون، ١٩٨٠، ٨٠ ص
محمد السيد شوشه	ملائكة العذاب، مطابع الأخبار، ١٩٧٠، ١٥٢ ص
محمد شريف	الحياة المنزلة، مطبعة التقدم، ١٩٨٠، ٤٩٦ ص
محمد صالح القمودى	المهدى.. ولدى، مطبعة دار التأليف، ١٩٧٢، ١٥٦ ص
محمد طبالة	أحزان الكرنك، المطبعة الكسالية، ١٩٧٦، ٦٤ ص
محمد عبدالحلم عبد الله	قصة لم تتم، مكتبة مصر، ١٩٧١، ١٨٦ ص
محمد عبدالوارق صناع	حياة الأمل السعيدة، سجل العرب، ١٩٧٩، ١٤٢ ص
محمد عفيف	النفاضة والجمجمة، دار المطر، ١٩٧٣، ٢٠٠ ص فتازيا فرعونية، دار الهلال، ١٩٧٣، ١٦٢ ص



- محمد علي أحمد : التلمذة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص  
عشق نشوى ، مطبعة محمد عبد ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص  
نشوى في أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
- محمد علي محمد : جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
- محمد يسر الصويدي : المنجى الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص  
الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
- محمد يوسف القعيد : أنهار حزة للنسي ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص  
أيام استغاث ، مكتبة مديول ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص  
البيات الشترى ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص  
في الأسرع سبعة أيام ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص  
يحدث في مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص  
الحرب في بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨  
شكاوى المصري الفصح ، دار الفرق العربي ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
- محمد ليحور : بنت اليوم ، م . أنهار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
- محمد حسن : المهاجر ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص  
حلية عارية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
- محمد دياب : أحرار مدينة ( نقل في الخي العربي ) ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
- محمد الشوربجي : المرد ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص
- محمد عوض : فرسك لا تلهي بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٧٨ ص
- محمد عوض عبدالعال : سكر مر . كتابات معاصرة ١٩٧٤ ، ١٣٠ ص
- عين حكمة ، دار الكلمة ، بيروت ١٩٨٠
- محمد فوزي الوكيل : الحرب من ذات الكأس يا هانا ، مطبعة دار نشر الشفاء ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص  
أرضنا الطبية ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
- مختار السويدي : زرع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص
- مسرة بهان الطباع : للرب من زجاج ، مكتبة الأجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص
- مصطفى أمين : سنة أول حب ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص  
ست الحسن ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص  
لا ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
- مصطفى محمود : الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص  
الصكروت ، دار النهضة العربية ، [ ١٩٧٧ ] ، ١٢٠ ص
- مصطفى الميجي : محظرات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص  
الراهية والمخدوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
- مصطفى نصر : المصعد فوق جدار أملس ، أفلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
- مكاوي محمد : الزكوى وراء القمود ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
- مكرم فهم : الخروج من القفزة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
- ممدوح سليم : إشراق من الجنوب ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص
- ممدوح مصطفى عبدالرزق : لو أنصف الدهر ، طبعة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
- موسى صبرى : حبيب الله الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص  
الحيان والحب ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص  
كفاني يا قلب ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص  
غرام صاحبة السمور ، م . أنهار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص



- نادية عبدالمجيد أبو الغلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
- محب الكيلاني لائل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٢٧٢ ص
- نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ٣٨٠ ص
- علاء جاكوتا ، دار الانصاف ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص
- علي أبواب حبر ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص
- عائلة الشمال ، دار الانصاف ، بيروت [ ١٩٧٤ ] ، ١١٩ ص
- ليلى تركستان ، دار الانصاف ، بيروت ، [ ١٩٧٤ ] ، ١٧٦ ص
- رمضان حبيب ، دار الانصاف ، بيروت ، [ ١٩٧٤ ] ، ١٤٤ ص
- المرايا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
- الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص
- الكركي ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
- حكايات حارثا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
- لب اللبل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
- حشرة الخمر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
- مدينة المراهقين ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
- عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
- أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص
- ليلى ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
- الإهداء الأخير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
- نعم عطية
- هاد شريف لاهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
- مكان العالم الثاني ، مطبعة الأمل ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص
- نوال السعداوي الغائب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
- الباحثة في الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
- هارون هاشم وشهد سنوات الغلاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
- هدى جاد جريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
- يحيى المرحاوي المني على الصراط ، دار الهدى للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
- يحيى الطاهر عبدالله الطوق والأسورة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
- تساوير من التراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
- يحيى محمد زكي المواجه الرجعية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
- رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
- نوم وشمس ولزقة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
- يوسف عز الدين عيسى الرجل الذي باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
- يوسف السباعي اجتماعه على شقيقه ، مكتبة الحائلي ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
- العصر لحظة ، مكتبة الحائلي ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
- يونس المصراوي الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة الخاصة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص



## □ شكوى ماضى

١٩٧٦	ملوكوت البطاء	- بحيرى النحى	١٩٧٨	ممرات الثبات	- إبراهيم أنور فوق القاعة
١٩٧٧	طائر الأيام العجينة		١٩٦٥	ثائر من بلدى	- إبراهيم ارجاني
١٩٧٣	لعبة الشيطان	- سعيد كامل كوسا	١٩٧٦	سحبى يا حبيب الموت	- أحمد دارة
١٩٧١	أبر صابر	- سلامة عير	١٩٧٦	دمشق الجميلة	- أحمد يوسف دارود
١٩٤٩	يوميات هالة	- سلمى الخطار الكزورى	١٩٧٦	المحول	
١٩٦٥	عبان من إشيلة		١٩٦٠	مى يعود للطر	- ادبى النحوى
١٩٧٥	الرفقال المسر		١٩٦٥	جوسى	
			١٩٦٩	عرس فلسطينى	
د ت	وعاد لائندره الريح	- سليمان كامل	١٩٦٢	لمسب	- اميرة الحسنى
١٩٠٧	لجائع الباسين	- شكوى الفصل	١٩٦٢	الأراهير الحمر	
١٩١٣	للتائج الإجمال		١٩٦١	ومن الرعب	- إنعام الحندى
١٩٣٧	سهم	- شكيب الخايرى	١٩٦٣	الحب والوحل	- إنعام المسألة
١٩٣٩	فدر يلهمو		١٩٦٢	ترسيس	- أنور قصيباني
١٩٤٦	فوس فوس		١٩٦٥	جلود لتحق المصود	- بدیع حى
١٩٦٠	وداعا يا أمانيا		١٩٧٣	اسلام على دصيف محروح	
			١٩٦٢	في النفس	- جورج سالم
١٩٥٩	حمر الشباب	- صباح عيسى الدين	١٩٦١	ذهب بربدا	- جوزيبت جنوش
١٩٦٤	المصدا	- صنف إسماعيل	١٩٦٥	عشقة حبيبى	
١٩٧٢	ملح الأرض	- صلاح دهمى	١٩٥٩	قصة عاتقة	- حبيب كعالة
١٩٧٣	لولز من بلدى	- صلاح موهر	١٩٥٦	مكاتب الفرام	- حبيب كيانى
١٩٥٩	عروس العرائس	- صلاح الدين المنجد	١٩٧٠	اجراس البنسج للصغيرة	
١٩٧٦	وردة الصباح	- عادل أبو شب	١٩٥٤	المصايح الزرق	- حاميها
١٩٦٥	الانوية والحبيبة	- عبد الإله يحيى	١٩٦٦	الشرائح والمصافة	
١٩١٨	عديسة	- عبدالرحمن الزهرلى	١٩٦٩	التلج يلى من القاعة	
١٩٥٩	باسمى بين المدموع	- عبدالسلام المعجلى	١٩٧٣	الشمس في يوم غام	
	قود الحب الثلاثة بالاشتركة مع		١٩٧٥	الياطر	
١٩٧٣	أنور قصيباني		١٩٧٥	بقايا صرد	
١٩٧٤	قلوب على الاسلاك		١٩٧٧	لنستلمع	
١٩٧٧	أزاهير نشرير المدعاة		١٩٨٠	المرصع	
١٩٧٩	للمصورون		١٩٦٨	القهود في مجموعة	- حيدر حيدر
١٩٧٤	من تحت الفقر	- عبدالعزى هلال		(حكايها التوروس المهاجر)	
١٩٠٣	فتاة إسرائيل	- عبدالمسيح أنطاكى	١٩٧٤	الزمن للوحش	
١٩٧٠	قارب الزمن الصبل	- عدنانى حجارى	١٩٧٨	الوحد	
١٩٧٠	السديانة		١٩٥٨	جريمة الناس	- خليل السباعى
١٩٧٧	الباقوسى		١٩٤٤	قصر المهاجم	- خير الدين الأيوبي
١٩٥٣	عصام	- عبدالوهاب الصابونى	١٩٤٨	عفاف	
١٩٥٧	نعلام الريح	- عماد تكريسى	١٩٥٠	فلسوب	

١٩٧٤	سقوط القربك	- تصيب الاختيار
١٩٧٢	الأيام التالية	- نصر شالي
١٩٦٠	من وراء القبر	- ظفر ريعون
١٨٨٠	الفتاة الأمانة وأنها	- نيران عبد القاضى
١٨٨١	عروش وقتة	
١٨٨٢	أبى	
١٩٦١	النهر يومون	- على الرابع
١٩٦٩	شرح في تاريخ طولى	
١٩٧٧	الف ليلة وليلة	
١٩٥٩	في الليل	- هيام موبلاى
١٩٧٦	نصفه السام	
١٩٥٠	أروى بنت الخطوب	- وداد سكاكى
١٩٥٢	الحب المحرم	
١٩٦٥	شاه البحر الياسى	- وليد إعلصى
١٩٦٩	احضان السيدة الجميلة	
١٩٧٣	المقطوع إلى أعلى	- وليد الحجار
١٩٥٩	مذكرات منحوس ألبى	- وليد مدعى
١٩٧٢	غراء في أوطان	

#### كتب وردت للمراجعة

- مطلع النور أو طرائف البعث المحمدية - عباس محمود العماد - دار بيعة مصر للطبع والنشر القاهرة - ١٩٧٧
- عيوط السعد - ثروت باغة - دار بيعة مصر للطبع والنشر - القاهرة - ١٩٧٧
- ديوان شوق تولى وشرح الدكتور أحمد اخوان عجلش - دار بيعة مصر للطبع والنشر القاهرة
- الأهم السامية - حامد عبد القادر - مراجعة د. عوى عبد الزوف - دار بيعة مصر للطبع والنشر - القاهرة
- تحريك القلب - عبد حمر - دار ألف ب - بالإشراف مع المركز العربى للبحث والنشر القاهرة ١٩٨٢
- مختارات من الشعر الرومانسيكى الإيكبرى - احتاد ورجحى د. عبد الرحمان مصرى ومحمد على بداء مؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩
- الفتاة عبد الحادى الصديق - وراد منسى القاهرة
- الناس في كفر حسكر أحمد الشيخ ، بيت مصر - القاهرة للكتاب - القاهرة ١٩٧٩
- من وراء الحجاب ، وصنع الاحياء في تاريخ القاهرة شعر عقاد حداد دور شيوخ ١٩٨٢

١٩٦٩	حسن جبل	- فارس روزد
١٩٦٩	لى تسقط المدينة	
١٩٧٠	اللاجئين	
١٩٧١	الأشقاء والسادة	
١٩٧١	الحياة وعنى حجن	
١٩٧٤	المسجون	
١٩٦٣	ثم أزهر الحزن	- فاضل السامى
١٩٦٣	لربما	
١٩٦٤	الظلمة والبهرج	
١٩٦٨	رياح كاتون	
١٩٦٥	غابة الحق	- فرسيس مراض
١٨٧٢	دار الصدق في غراب الصدق	
١٩٧٧	الصدقة والبحر	- فريد مائل
١٩٦٥	هيام عطرية	- فر كبلان
١٩٧٧	بستان الكرز	
١٩٧٢	حكاية البيت الشامى الكبير	- كاظم الناهضلى
١٩٥٩	أبام معه	- كوكيت الحورى
١٩٦١	يلة واحدة	
١٩٧٥	دمر صيف	
١٩٧٣	دعوة إلى القبطرة	
١٩٦٠	لترج تحت الشمس	- ليل الال
١٩٦٩	رهرة في قهر	- محفوظ يرب
١٩٧٥	هل الحاشية	
١٩٧٣	نبي تينوى	
١٩٧٨	المراق	- محمد إبراهيم العلى
١٩٧٨	الطبيبان	
١٩٥٥	إصرافات الشيطان الأزرق	- محمد حاج حمى
١٩٧٣	فيموس	- محمد حسن شرف
١٩٦١	غروب الآفة	- محمد الرشيد
١٩٦٥	المهمومون	
١٩٧٢	العانس العاشقة	- محمد هارى هراى
١٩٦٣	المديون	- محمد كامل الخطيب
١٩٧٠	من يصلح الأقدار	- مصلح سالم
١٩٦٠	جبل القدر	- مطاع صمدى
١٩٦١	لانو صروف	
١٩٦٩	سيد قريش	- معروف الأرمازوط
١٩٣٦	عمر بن الخطاب	
١٩٤١	طارق بن ربات	
١٩٤٢	فاطمة النبوة	
١٩٦١	فقدت ولدى	- مكرم حافظ
١٩٧٠	الأبى	- محمد حدى
	لطائف السمر في مكان الزهرة	- ميخائيل الصقال
١٩٠٧	والقمر	
١٩٧٠	مداح الظواهر	- بيل سليمان
١٩٧١	السجى	
١٩٧٣	ثلج الصيف	
١٩٧٧	جرمانسى	
١٩٧٤	الشيخ ومطرفة شام	- مدير العظمة
١٩٦٤	سلاسل الماضي	- راز مزيه العظم

بسم الله الرحمن الرحيم



استها احمد محمد ابراهيم ١٩٣٨

# دار نخشة طبع للطباعة والنشر

محمد ومحمدى ابراهيم وشركاهم

## تقدم لقراءنا مختارات من فنون الرواية العربية

القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن العشرين للأستاذ علي النخعي  
الحياة العاطفية بين العنبرية والصوفية للدكتور احمد عيسى حلال  
ليل والنجوم أو الحب الصوفى للدكتور احمد عيسى حلال  
قصص رومانسية للدكتور احمد عيسى حلال

١.  
١٢٥٠  
١.٢٥٠  
١.٢٥٠

## ومن مؤلفات الأستاذ عبد النعم الصاوي

نفاضة في طين مشروح ١.٠٠٠  
وق قصصنا صديق احمد يوسف ١.٥٠

دعوى لود لكم قصص  
م صرحتك النعم

٩٠٨٨٩٥, ٩٠٣٩٥ / ٩٠٩٨٩٥  
للكسر ٩٢٨١٥ HAHIDALIN

سجل جارى ٩٢٠٩٢٨  
سجل مستدير ٩١٨٥  
سجل كمال ٩١

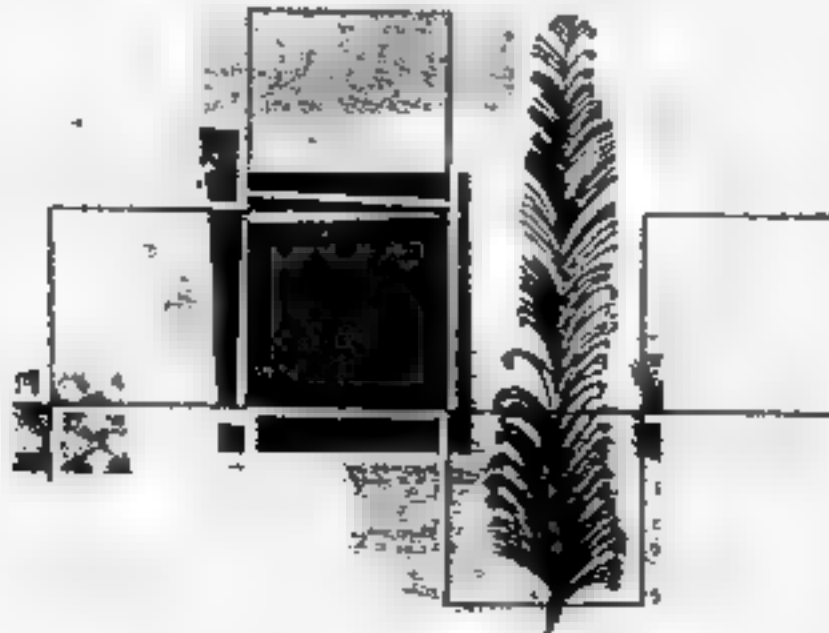
١٨ شارع كمال صديق بالحيطة - القاهرة

## ومن مؤلفات الأستاذ لزوت اباطة

خيوط السماء ١٥  
طوش من ذهب ونحاس ١٢٥  
قصر على الليل ٧٥  
عائلة الأعمى ٧٥٠  
أوقات عادية ٥٠٠  
الساحة في الزمان ٦٥٠

## ومن مؤلفات الأستاذ محمود تيمور

أنا المقاتل وقصص أخرى ٥٠٠  
الأيام المنة وقصص أخرى ٣٥  
أبو عرب وقصص أخرى ٥٠





# الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

فصول

عن لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة

مجلة النقد الأدبي

شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير

د. عز الدين اسماعيل

محمود سرحان



الثقافة

الجديد

القصة

الحرية

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

بالاشتراك مع نادي القصة

الأصالة • المعاصرة

نصف شهرية

كل ٣ شهور

شهرية

رئيس التحرير

رئيس التحرير

د. رشاد شدي

ثروت أباظة

د. عبدالعزیز الدسوقي

بالمرجاة

وقتریباً

عن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة

8 دنيا الشعر

عن لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة

8 السينما

الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل / بولاق / القاهرة

## THIS ISSUE ABSTRACT

Tāher 'Abd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, Yehia al-Tāher has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling: a world filled with motion, vigour and conflict. His novels 'al-Tōq wa al-'Isware', 'al-Haqā'iq al-qadīma Šāleha liethārit al-dahsha' and 'Tashwīr min al-Turāb wa al-Mā' wa al-Shams' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue.

Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing al-'Arḍ and Fontamara as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights: A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud 'Ayād  
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer. Hanân al-Sheikh, who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, 'Faras al-Shaytân'. The writer believes that her third novel "Hikâyet Zahra" represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through Hanân al-Sheikh's use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. Hâmed Taber writes on "Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction" asserting that Proust's 'À La Recherche de Temps Perdu' is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to Taber this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for Proust is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". Proust's artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. Proust is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, Andrew Gibson, (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for *Fuṣūḥ* entitled "Some Observations on Narrative and Humour". He refers to George Meredith's observations concerning Molière's characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter according to Bergson, is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. Gibson presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that

nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article Layla 'Anân deals with the phenomenon of "contradiction" in Al-Manfaluti's work. Specifically a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. Layla 'Anân points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. Al-Manfaluti's novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their looseness and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. Al-Manfaluti's own stories clearly contradict his translated novels. Layla Anan concludes that Al-Manfaluti rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "The Novels of Yehia al-Taher" by Sabri Hafez. The writer points out that Yehia al-

# THIS ISSUE ABSTRACT

**Maguid Toba.** She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

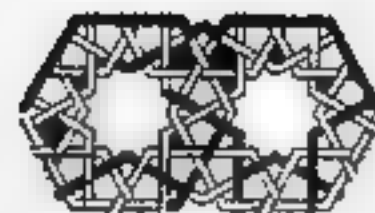
**Sami Khashaba** in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an Investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and epic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, **Mohamed Badawi** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawi's** article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in '*Ayam al-Insan al-Sab'a*' by 'Abd al-Hakeem Qasim, '*al-Haq'iq al-Qadima Sa'cha li'tharit al-Dahsha*' by Yehia al-Taher 'Abd Allah, '*Nigmat 'Aghustus*' by Sam 'Allah 'Ibrahim, and '*al-Zen' Barakat*' by Gamal al-Ghitani. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been

dominated by an anachronistic productive mode hence its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

**Sizā Qassem's** study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by Jakobson to become a major element in literary texture. According to **Sizā Qassem**, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary." Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyzes three novels, '*al-Zen' Barakat*' by Gamal al-Ghitani, '*Hikayat lil'amir*' by Yehia al-Taher 'Abd Allah and '*al-Lagha*' by Sam 'Allah 'Ibrahim to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia 'Abd al-Dayim** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with James Joyce's novels, up to the contemporary Arabic novel, '*Miramar*' by Naguib Mahfuz, '*Ayam al-Insan al-Sab'a*' by 'Abd al-Hakim Qassem, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel and its successful use by Layla Ba'labaki in her two novels '*Ann 'Ahyā*,' and '*al-'Alaha al-Mamsukha*.' He concludes with a study of a young



naturalistic and the realistic novel, *Le Roman Fleuve*. Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by Fatah Ahmed, "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquia, or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. Fatah Ahmed thus cites the compromising approach taken by Issa Iblid in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language: a language that is neither classical nor colloquia like that of Tawfiq al-Hakim which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of Alif al-Ra'i, Mohamed Mandur, and Shukri Ayad who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

Iftidal Osman then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero: Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to

the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely "abstract idealism," "romanticism of disillusionment" and finally a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of Youssef Idriss's novels, *al-Baidi* and *Qisat Hub*, the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

Angil Boutros Samaha writes on "*The Point of View in the Novel*", an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses, on the one hand, it manifests the novelist's philosophic, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (Henry James, Philip Stevick, Norman Freedman, and Percy Lubbock) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of *Qandil Om Hashem* by Yehia Haqi, *Miramir* by Naguib Mahfuz, *Al-Haram* by Youssef Idriss, *Ghorfat al-Mussadafa al-Ardiyyah* by



# THIS ISSUE ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation 'Abd al-Rahmān Fahmī stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed "the thriller" (*al-Ruwāya al-Bāḥiyya*) is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since *Oedipus* up to *The Brothers Karamazov*.

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is "science fiction". Essām al-Bahīyy has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of Nihād al-Sherīf's novel, *Qāhir al-Zaman* (*The Time Conqueror*), which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to Essām al-Bahīyy succeeds on the technical level.

In the third article in this part, Samia Ahmed deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional

"historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses al-Ghiṭānī's *al-Zalzal Burakāt* and Naguib Mahfūz's *al-Karnak* which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled "Generations in the Egyptian and Turkish Novel". This study deals with the "generation novel", a genre established by Naguib Mahfūz in his *al-Tholāthiyya* (Trilogy). Naguib Mahfūz's *Tholāthiyya* is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, Yağub Qādrī depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel "Panorama". Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. Mohamed Herīdī has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

# THIS ISSUE

## ABSTRACT



Whereas the fourth issue of *Fuṣūl* dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely *al-Ghāzī* and *al-Hamathānī*.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. Fadwa Māltī-Douglās, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, Fadwa Māltī-Douglās chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by *al-Tayyib Ṣāleḥ*, *Naguīb Mahfūz* and *Abd al-Salām al-Ōgellī*, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for *al-Tayyib Ṣāleḥ* is a source of health and happiness, for *al-Ōgellī* a source of destruction, and for *Naguīb Mahfūz*, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, *Waleed Mounceer*, in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on several levels, the levels of language, character, and events. Mounceer analyses these different levels in three contemporary novels, *al-Zuel* by *Gamāl al-Ghītānī*, *Dawā'ir Adam al-'Inkān* by *Maguld Tobia*, and *al-Tāgīr wa al-Naqāsh* by *Mohamed al-Bussāti*. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by *'Abd al-Raḥmān Fahmī* dealing with a genre neglected by scholars, namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of

٢٢٢٢



مركز بحوث وتطوير علوم إسلامية



طابع الهيئة العامة للكتاب

Printed By:  
General Egyptian Book Organization Press



# FUSŪL

**Journal of Literary Criticism**

*Issued By*

**General Egyptian Book Organization**

Editor :

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Editorial Manager :

**SAMI KHASHABA**

Editorial Secretariate

**EITIDAL OTHMAN**

Lay Out :

**FATHI AHMAD**

Secretariate

**Ahmad Antar**

**Isam Bahiy**

**Mohammad Badawi**

*Consultants*

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**Sh. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## FICTION AND THE ART OF NARRATION

**Vol. II**

**No. 2**

*January. February. March, 1982*